بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

تأخر صدور الطبعة الثانية من كتابي (العروض رقميا)، هذه المادة تعطي تصورا مناسبا عن العروض الرقمي لمن هم على مستوى معين في اللغة. وأصلها موضوع مسابقة تقدمت بها إلى جائزة السلطان قابوس.

يقول الأستاذ ميشيل أديب في مجلة الموقف الادبي العدد ٣٧٣ أيار ٢٠٠٢: " وأكثر ما يعيب كتب العروض القديمة والحديثة، أنها، على الرغم من مظاهر العبقرية، التي لم يكشف الخليل عن أسرارها، لم تحاول تحليل العملية الذهنية التي مكَّنت الخليل من بلوغ هذه القمَّة الرياضية التي لا تتأتَّى إلاَّ للأفذاذ "
هذه العبارة من أعمق وأفضل ما قرأت حول الخليل بن أحمد .

العروض الرقمي شكل ومضمون.
أما الشكل فهو الاقتصار على أبجدية رقمين هما الرقم٢ للسبب والرقم ٣ للوتد المجموع، دون إهمال الفاصلة بسببها الأول الخببي ودون إهمال خصائص الوتد المفروق .
أما المضمون، فينبغي قبل الدخول إليه الإجابة على هذه الأسئلة:
١-. هل الذائقة العربية في وزن الشعر ذات صفات رياضية دقيقة مطردة؟ العروض الرقمي كله مخصص لإثبات الإجابة بنعم.

٢-.هل للخليل منهج شامل تنبثق منه أحكامه في جزئيات البحور والتفاعيل، يصور هذه الذائقة ويغطي المساحة التي شملتها مناهج المستشرقين؟ والجواب : نعم.
٣-ما هو هذا المنهج؟ وما الدليل على صحته؟ الجواب هو هذا البحث بمجمله.
٤- إن وجد مثل هذا المنهج فهل سبق شرحه ؟ أزعم أن العروض الرقمي هو أول محاولة في التاريخ العربي وغير العربي في هذا الصدد. وقد أقمت الدليل على صحة ما ذهبت إليه.

إنّ إطار هذه الدراسة ومحورها ولحمتها وسداها هو إثبات وجود منهج شامل للخليل يتناول خصائص الذائقة العربية بشمولها وبساطتها وتميزها وكل ذلك يعني شمول وبساطة وتميز العروض العربي ومنهج الخليل فيه. ويتضمن ذلك إثبات أن الذائقة العربية محكومة بقواعد رياضية دقيقة أشبه ما تكون ببرنامج رياضي أودعه الخالق سبحانه الوجدانَ العربي فضبطت أوزانه كما يضبط برنامج الفطرة في النحلة هندسة خليتها. أما الوعي على البرنامج وشرحه فعمل عالم العروض بالنسبة للذائقة وعالم الأحياء بالنسبة للنحلة.
العروض يتناول القواعد الجزئية التطبيقية الضابطة للوزن، حسب قواعد الخليل في التفاعيل والبحور حسب مواصفات الخليل لها، وقُوَامةُ العروضيّ على ذلك مرتبطة بهذا الشرط في مجال (العروض) . منهج للخليل هو الذي يضع مواصفات التفاعيل وشروط تناوبها وتجاورها، ولا تكتسب التفاعيل شرعيتها إلا بالتزامها بتلك المواصفات. تخطي حدود (العروض) إلى (علم العروض) بالتفاعيل دون الوعي على علاقتها بالمنهج يؤدي إلى خلط وتشويه بالغين، ساتطرق إلى أمثلة عليهما في الدراسة. لا علاقة للخليل ولا للذائقة العربية بالتفاعيل إذا لم تلتزم بمواصفات منهج الخليل. وكيف سيعرف التزامها به من لا يعرفه أصلا.

يُقِرّ العروضيون العرب للمستشرقين بمنهجيتهم الشاملة في العروض العربي، وهم على حق في ذلك، فهكذا تقتضي العقلية العلمية للمستشرقين. ولكن العرب وجل المستشرقين يأخذون عروض الخليل كنِتَفٍ من المعلومات عن التفاعيل والبحور لا يأطرها منهج، ولا يلام الغربيون على ذلك، لأن العرب ذاتهم لم يدركوا وجود منهج للخليل. للخليل منهجه وهو الأرقى لتناول العروض العربي وهو الصحيح دون سواه. ذلك أن العروض العربي متميز عن الأعاريض البشرية كافة كما سأثبت في هذه الدراسة. ومن أدرك من العرب حتمية وجود المنهج لم يقم بتقديمه. وفي هذا الصدد أنقل قولين:

الأول للدكتور إدوار سعيد[١] : ""لقد كان أحد الضوابط المقيدة التي أثرت على المفكرين المسيحيين الذي حاولوا فهم الإسلام ينبع من عملية قياسية: مادام المسيح هو أساس العقيدة المسيحية، فقد افترض –بطريقة خاطئة تماماً– أن محمداً كان للإسلام ما كانه المسيح للمسيحية ومن ثم إطلاق التسمية التماحكية "المحمدية" على الإسلام هذا المبدأ ينطبق بتمامه على عروض الشعر العربي الذي بدأت عملية تحديثه على أيدي المستشرقين في عشرينيات القرن التاسع عشر تقريباً"

والثاني للدكتور خالد محيي الدين البرادعي[٢]: " **هال بعضهم أن تتفتق العقلية العربية (البدوية) عن هذا العلم المفعم بالذهنية الرياضية المعمقة والمنظمة وظل بين استهتار حيناً وتهاون حيناً حتى ظهر إلى الناس أن علم العروض عملية معقدة ومنظمة وتدل على وعي مكتشفه حتى لكأنه تجاوز به عصره[٣] وأنه ليس مجرد إشارات يستدل بها على سليم الوزن من فاسده وأن هذا العلم المكتشف في البيئة العربية يدل على ما هو أعمق"**

ويضيف : " فيحاول الطيبون من العرب وراء أساتذتهم في الغرب الالتفاف على هذا التفرد الإبداعي لتهديمه بمحاولة إيجاد سوابق له في الآداب الأخرى وكما كثرت النظريات المفترضة بلا علم أو سند تاريخي حول فرعية اللغة العربية وأنها تنتمي لأصل ضاع"

أدّى إنكار بعض العرب وجود منهج للخليل[٤] وجهل غالبيتهم إن لم يكن كلهم بأصل المنهج، واقتصار من قال بوجود منهج على التعميم دون السعي لشرحه إلى إشاعة عمى ثقافي وأدبي فيما يخص هذا الموضوع، وقد تناولت في بعض صفحات هذه الدراسة ما قاد إليه ذلك من أخطاء ارتكبها عروضيون كبار. العروض الرقمي منهج فكري في المقام الأول وهو طرح جديد يتم تقديمه بطريقة جديدة متسلسلا على التوالي كالرواية، فلا يُفهَم لاحقُه بدون فهم سابقِه، وجدّته قائمة في طريقة تقديم المعلومات المعروفة بشكل يؤدي إلى بناء تصور متكامل عن منهج الخليل.

قد يظن من اعتاد التفاعيل أنه مجرد تكرار لها بترميز مختلف لا جديد في مضمونه. ومن محاذير دراسته أن يحكم قارئُه عليه بخلفية سواه، فيقرر مسبقا أن بعض التفاصيل غير ضروري. وقد واجهت ذلك كثيرا. ينبغي لمن يريد فهم مضمون العروض الرقمي أن يهيء نفسه للتعرف على علم جديد لا مجال لفهمه دون التدرج في دراسته بدء من أبجديته مع عدم التسرع في الحكم على خلفية التشابه مع المعلومات السابقة لديه. وهذا ما يتطلب الصبر في الدراسة وخاصة الفهم الدقيق جدا للباب الأول. فمعظم من أبدعوا في العروض الرقمي هم ممن لا سابقة معرفة لهم بالعروض، ومن كان يتقن التفاعيل

---

[1] http://mail.algomhoriah.net/atach.php?id=3113

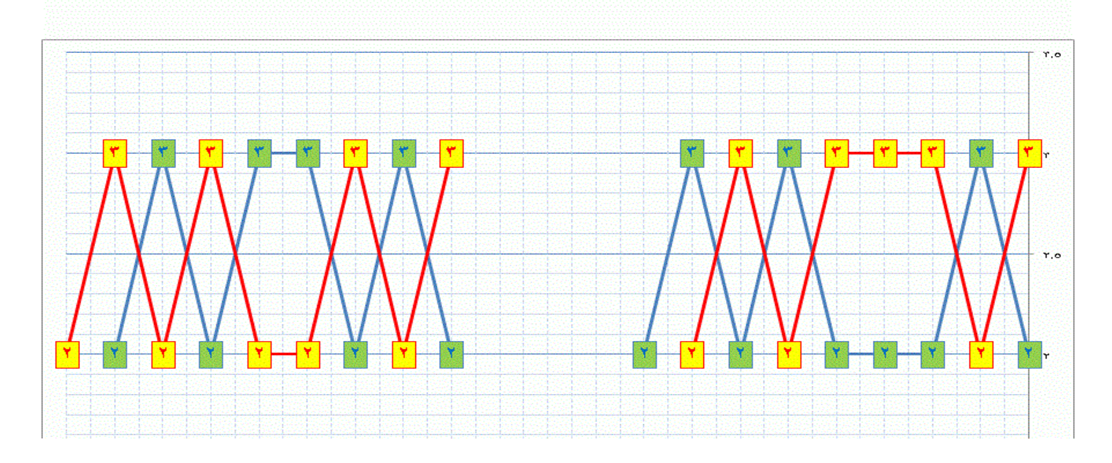
[2] http://www.khaledalbaradie.com/print.php?id=689

نقلا عن (فتوحات العرب في فرنسا لـ ك.رينو. المطبوع عام ١٨٣٦ ص ٣٠٦. نقلاً عن فن التقطيع الشعري لصفاء خلوصي.

[3] بل وعصرنا وربما القادم من العصور

[4] https://sites.google.com/site/alarood/laysa-elman

فإن فهمه للرقمي يعتمد على تناسيه المؤقت للتفاعيل لحين إلمامه بشمولية الرقمي ليعود للتفاعيل مالكا لها يتصرف بها بدل أن تصوغ له تفكيره. وتحسبا من هذا الانطباع أفتح كوة على العروض الرقمي من خلال هذا الشكل [١]



الذي يبين تناظرا بين بحري الطويل والخفيف وهو ما لا يمكن تخطيه ، ويحمل الدليل على تميز العروض العربي عن سواه من أعاريض العالم بصفته هيكميا (أي أنه ذو هيئة وكم) والسيادة فيه للهيئة على الكم. وهيكميّته هذه عبارة عن تضاريسه السمعية التي يمكن نقلها إلى صورة بصرية عمادها الوتد الذي تتفرد به العربية عن سواها، بصفاته الذاتية من جهة وما يقرره من صفات الأسباب حسب موقعها منه وبعدها عنه، فكأن دوره في العروض والشعر العربيين هو ذات دور الأوتاد في حفظ تضاريس الأرض ومنعها أن تميد. فلو أسقِط من الوتد شيء أو حُرّك ساكن أو سُكّن متحرك لانهار الوزن. وما يعرض من تشابه بعض المقاطع في الأعاريض الغربية بالوتد تشابه عارض لا يشمل كل خصائص الوتد العربي. ناهيك عن أن يلعب دوره في التحكم بالأسباب.

البدء بدراسة البحور لإتقان آلية الرقمي، وتلمس دلالة الأرقام على الوزن، ومتابعة انبثاق ضوابط هذه الأوزان من رؤية خليلية شاملة تمهد للانتقال إلى المواضيع التي تتعلق بمنهجية الخليل وما يرافقها وينبثق منها وما تفضي إليه من آفاق. أتعمد بين حين وآخر استثارة بعض التساؤلات حول بعض ما يطرح مما لا يؤثر تأجيل معرفته على فهم المادة والغرض من ذلك استحضار التطلع للاتي بما يضمن ترابط المواضيع.

كما سيلاحظ القارئ أنني أستعمل عبارات لا تعتبر دقيقة في العروض التفعيلي مثل آخر الصدر بدل العروض وآخر العجز بدل الضرب، ولذلك ما يبرره فالرقمي يعتمد مصطلح منطقة العروض ومنطقة الضرب[٢] وأوضح المبرر بهذا الخصوص التماسا للمعذرة في سواه مما لو رحت أفصله لاتسع الشرح جدا. فليلتمس القارئ مبررا قد يجده أثناء تقدمه في الدراسة.

---

[1] https://sites.google.com/site/alarood/kam-wa-hayaah

[٢] منطقة الضرب هي المقاطع التي تبدأ بوتد لا يتعرض للقطع وبذلك تتوحد منطقتا العروض والضرب في صور البحور التالية في أحكامها فتسودها ذات الأحكام بغض النظر عن التفاعيل وحدودها ومصطلحاتها. وفيها جميعا (مع تميز لمجزوء الوافر في جواز عصب عروضه) تتكون منطقة العروض من وتد + فاصلة = مفاعلتن ويكون لها ضربان أحدهما مكافئ مفاعلَتن والآخر مكافئ مفاعلْتن . أنظر إلى هذه القاعدة الواحدة كيف يتم التعبير عنها بصور مختلفة في العروض التفعيلي في كل من
خامس وسادس المديد ، أول وثاني البسيط، ثاني وثالث الوافر، رابع وخامس الكامل، ولتوضيح ذلك نأخذ مثال البسيط
العروض الأولى في البسيط تامة مخبونة تصير فيها فاعلن إلى فعلن، ولها ضربان الضرب الأول مثلها والثاني مقطوع تصير فيه فاعلن إلى فاعلْ ، لو أخذنا آخر ثلاث أرقام في شطر البسيط : مستفعلن فاعلن مستف[علن فعِلُنْ] = ٤ ٣ ٢ ٣ ٤ [٣ ١ ٣] فإنك تلاحظ أنها حكما ذات [مفاعلتن = ٣ ١ ٣] في شطر مجزوء الوافر. وروعة توحيد التقعيد هذا أن صورا وردت عليه بعد الخليل لم ترد في عروض التفاعيل واساغها العرب، ومن ذلك قول ابن الرومي على المنسرح
هل أُثَرٌ من ديارهمْ دعْس حيث تلاقى الأجراعُ والوعْسُ
مخبّرُ السائلِ الرّذيّةَ في الـــ (م) أطْلالِ أينَ الـجآذرُ اللّعْس

<u>الخليل بن أحمد</u> <u>الفراهيدي وعقليته الرياضية</u>.

العروض هبة الخليل، وهو أشهر من أن يعرف٠ في كل البحث الذي يمثل استقرائي لمنهج الخليل ما كان من فضل فهو للخليل، وما كان من خطإ فهو مني ويمثل سوء استقراء مني لمنهجه. وسأقتصر في الحديث عنه على ما له علاقة بمنهجيته وتفكيره.

تفكير الخليل علمي رياضي . وإن وضوح دور الأرقام في معجمه "كتاب العين" مثلاً لا يمكن إغفاله. وهو دليل واضح للغاية على إفادته من الأرقام في حصر جذور المفردات العربية فالخليل كان يعرف التوافيق والتباديل وقد جاء في كتاب المدارس العروضية عن كتاب العين ما يلي[١]:" وقيل بل أكمله وأنه بدأه بسياق مخارج الحروف ثم بإحصاء أبنية الأشخاص وأمثلة الأحداث الأسماء فذكر أن عدد أبنية كلام العرب المستعمل والمهمل على مراتبها الأربع من الثنائي والثلاثي والرباعي والخماسي من غير تكرير اثنا عشر ألف ألف وثلاثمائة ألف وخمسة عشر ألف واربعمائة واثني عشر" (=١٢، ٣١٥، ٤١٢). وهذا يكون كالتالي:

عدد الأبنية	طريقة الحساب	الناتج
"الثنائي سبعماية وستة وخمسون"	٢٧×٢٨	٧٥٦
[الثلاثي =١٩٦٥٦]	٢٦×٢٧×٢٨	١٩، ٦٥٦
"والرباعي أربعمائة ألف واحدى وتسعون ألفا وأربعمائة	=٢٥×٢٦×٢٧×٢٨	٤٩١، ٤٠٠
"والخماسي أحد عشر ألف ألف وسبعمائة وثلاثة وتسعون ألفا وستمائة"	٢٤×٢٥×٢٦×٢٧×٢٨	١١، ٧٩٣، ٦٠٠
المجموع		١٢، ٣٠٥، ٤١٢

وعلى هذا النهج سار الخليل في العروض فجمع العناصر من أسباب وأوتاد وفواصل واستقصى جميع إمكانات الأوزان المهملة والمستعملة.

متفعلن مفعلا[تـ مس تعلن = ٣ ١ ٣] ....متفعلن مفعلا[تـ مستفعلْ = ٣ ٢ ٢] ينتهي الصدر والعجز بمكافئي (مفاعلَتن و مفاعلْتن) ومثل ذلك على المقتضب قول الشاعر العباسي الحسين بن الضحاك (١٦٥- ٢٥٠هـ) خارج صور التفاعيل:
عالم بحبيهِ ..... مطرق من التيهِ -- يوسف الجمال وفر...(م)... عون في تجنيهِ -- لا وحق ما أنا من . عطفه أرجّيهِ

[١] عبد الرؤوف بابكر السيد – المدارس العروضية (ص ١٠١) نقلا عن السيوطي في كتابه (بغية الوعاة).

الباب الأول

أبجدية الرقمي

الحروف في العربية من حيث الحركة ثلاثة أصناف

١- المتحرك، مثل ، لَ ، كُ ، بِ ، يَ ، وِ
٢- الساكن مثل الميم في (لمْ) والراء في (فرْ)
٣- ممدود ، وحروف المد ثلاثة هي الألف كما في (قال) والواو كما في (فول) والياء كما في (جِيل)

رَمَضَانْ = رَ ١ – مَ ١ –ضَ ١ – ا ه – نْ ه = ١ ١ ١ ه ه

مُبَارَكَةْ = مُ ١ –بَ ١ – ا ه – رَ ١ – كَ ١ – هْ ه = ١ ١ ه ١ ١ ه

نَسْتَعِينْ = نَ ١ – سْ ه – تَ ١ – عِ ١ – ي ه – نْ ه = ١ ه ١ ١ ه ه

المقطعان العروضيان ٢ و ٣

تقوم لغة العروض على تجميع الحروف في كلمات صغيرة تتكون واحدتها من حرفين أو ثلاثة، وهذه الكلمات تسمى المقاطع.

ولما كانت اللغة العربية لا تبدأ بساكن أبدا بل بمتحرك فكذلك هذه الكلمات الصغيرة تبدأ بمتحرك دائما وتنتهي بساكن أو ممدود دائما

كل متحرك = ١ – الرقم واحد ، كل ساكن أو ممدود = ه – علامة سكون (هاء مفردة)

(كُلْ) عباره عن كُ =١ ...... لْ = ه ....كلْ = ١ ه = ٢

(مَا) عبارة عن مَ = ١ .... ا = ه ....ما = ١ ه = ٢

(فَكُلْ) عباره عن فَ = ١.......كُ = ١ ......لْ = ه .....فَكُلْ = ١ ١ ه = ١ ٢ = ٣

فَكُلْ = فَ كُلْ = ١ ٢ فنحن نعرف أن كلْ = ٢ ، وإذن فَكلْ = ١١ه=١ ٢ = ٣

(سَمَا)عبارة عن سَ = ١.......مَ = ١ ...... ا = ه ..... سَمَا = ١ ١ ه = ١ ٢ = ٣

ظهور الرقم ١

الرقمان ٢ و ٣ هما الرقمان المرجعيان في العروض. ولكن هناك أرقاما أخرى لا تخرج في أصلها عن الرقمين ٢ و ٣ ولكنها تعرض في صور أخرى

وأولها الرقم ١ الذي لا وجود مستقلا له في وزن الشعر ولكنه يظهر لعاملين سنعرفهما تاليا بإذن الله.
رَكَضَ = رَ كَ ضَ = ١ ١ ١
تا = ١ ه =٢ ، ضَتَا = ١ ١ ه = ٣ (رَ = ١) ، (كَ = ١)

ومهما كان ترتيب فمثلا : تا ضتا رَ كَ = ٢ ٣ ١ ١

لو رتبنا هذه المقاطع هكذا (رَ - ١) ثم (كَ - ١) ثم (ضَتَــا 1 1 ه= ٣) = ١ ١ ٣

وهذه المقاطع معا هي كلمة رَكَضَتَا = رَ كَ ضَ تَ ا = ١ ١ ١ ١ ه

=ر ك ضتا = ١ ١ ٣ . كان ذلك تمهيدا والأصل أن ننظر للكلمة كما يلي:

نحن نعرف أن كل ساكن هو بالضرورة نهاية مقطع وإذن (ضَتَا = ١ ١ ه = ٣)

ركضتا = رَ كَ (ضَ تَ ا) = ١ ١ (١ ١ ه) = ١ ١ ٣

فإذا قلنا : (هُمَا رَكَضَتَا) = (هُـ مَـ ا) رَ كَ (ضَـ تَـ ا) = ٣ ١ ١ ٣

هما رَكَضا = (هُـ مَـ ا) رَ (كَ ضَـ ا) = ٣ ١ ٣

كل ساكن أو ممدود نهاية لمقطع ٢ أو ٣ وما زاد عن ٣ من متحركات نرمز لكل منها بالرقم ١
رَكَضَ = رَ كَ ضَ =١ ١ ١
مُتَسارِعْ = مُ (تَ سَ ا) (رِ عْ) = ١ ٣ ٢
ضمائرُها = (ضَ مَ ا) ءِ (رُهَ ا) = ٣ ١ ٣
مستقبلُهُما = (مُ سْ = ٢) (تَ قْ = ٢) بَ=١ لُ=١ (هُ مَ ا =٣) = ٢ ٢ ١ ١ ٣

حسَنْ = ٣ وَ = ١
حسنْ وَ حسنْ = ٣ ١ ٣
حسنْ وَ وَ حسنْ = ٣ ١ ١ ٣
حسنْ وَ وَ وَ حسنْ = ٣ ١ ١ ١ ٣
مُبارَكَتُكُما = مبا رَ كَ تُ كُما = ٣ ١ ١ ١ ٣

<u>التقطيع</u>

في وزن الشعر نعتمد على الأذن لا على سواها فنكتب الصوت الذي يصل للأذن بغض النظر عن الشكل الإملائي المتعارف عليه أو النحو أو الإملاء.

وهناك قواعد كثيرة ولكن الأفضل أن نعود نفسنا على كتابة ما تدركه الأذن، ولا بأس من تناول بعض الأمثلة

إذا ما الدّيار استصْرخت بدَرَتْ لها   كرائِمُ منّا بالقَنَا تَتَقّبُ

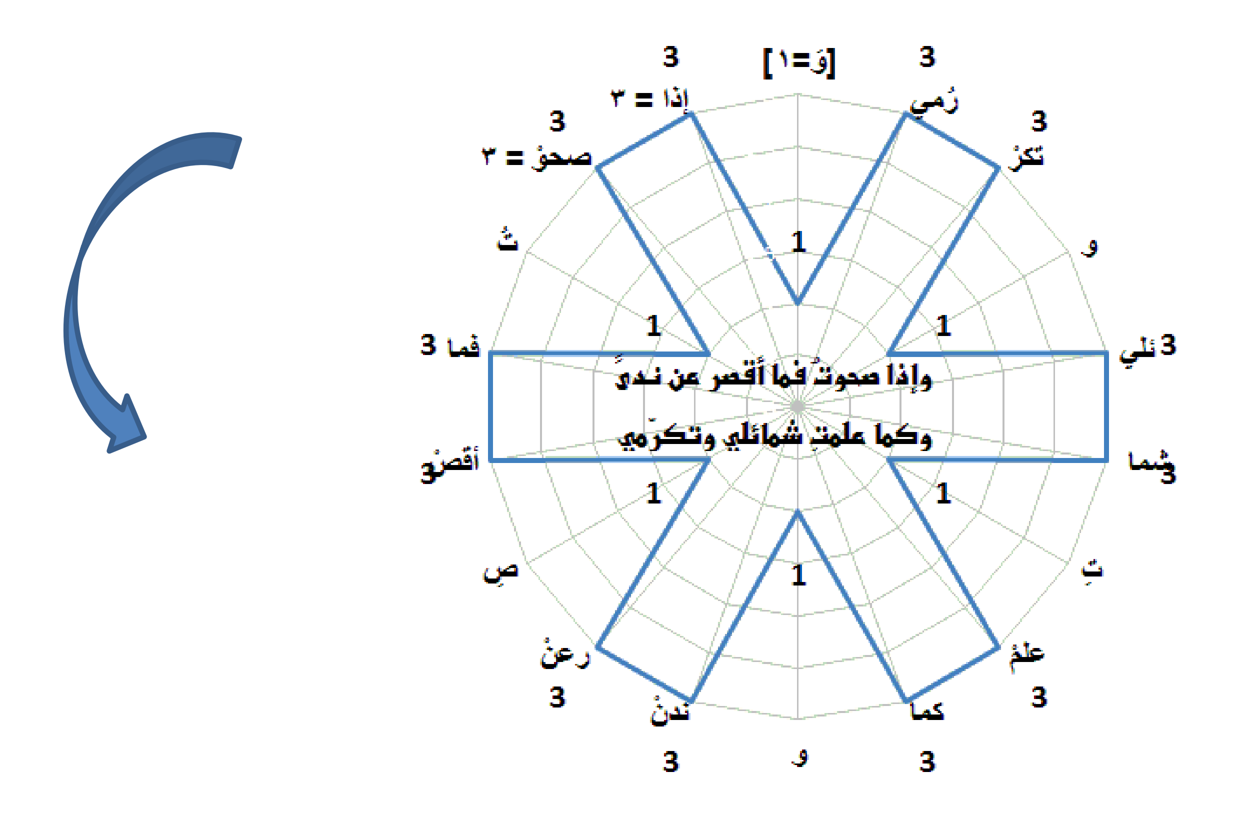
إذا ٣	مدْ ٢	ديا ٣	رسْ ٢	تصْ ٢	رخَتْ ٣	بَ ١	درتْ ٣	لها ٣
كرا ٣	ءِ ١	ممنْ ٣	نا ٢	بلْ ٢	قنا ٣	تَ ١	تنقْ ٣	قبو ٣

سنرجِعُ يومًا إلى حيّنا   ونغرقُ في دافئات المنى

سنرْ ٣	جِ ١	عُيَوْ ٣	منْ ٢	إلى ٣	حيْ ٢	ينا ٣
ونغْ ٣	رَ ١	قُفي ٣	دا ٢	فئا ٣	تلْ ٢	مُنى ٣

وإذا صحوتُ فما أقصّرُ عن ندىً   وكما علمتِ شمائلي وتكرّمي

١	٣	٣	١	٣	٣	١	٣	٣
و	إذا	صحوْ	تُ	فما	أقصْ	صِ	رعنْ	ندنْ
و	كما	علمْ	تِ	شما	ئلي	وَ	تكرْ	رُمي



تؤسس هذه الدورة لترسيخ مفاهيم أساسية ستتكرر في كل مواضيع العروض الآتية وهي إن استقرت ووضحت في الذهن سلس ما بعدها.

المتدارك

دام ذاك الأخ الطيبٌ المغدقُ . . . . خَيّراً لمْ يزل إّنه البيدقُ

الصدر									العجز							
دا	مَذا	كَلْ	أخُطْ	طَيْ	يبُلْ	مُغْ	دِقو		خَيْ	يرَنْ	لَمْ	يَزَلْ	إنْ	نَهُلْ	بَيْ	دَقو
٢	٣	٢	٣	٢	٣	٢	٣		٢	٣	٢	٣	٢	٣	٢	٣

هذا الوزن يسمى (بحر المتدارك) ونلاحظ عليه:

١ – أنه مكون من الرقمين/ المقطعين ٢ و ٣

٢– الرقم/المقطع ٢ يسمى السبب

٣– الرقم/ المقطع ٣ يسمى الوَتِدْ

٤– أن الرقمين ٢ و٣ متناوبان وهذه خاصية أساسية في كل بحور الشعر العربي وهي التناوب بين الزوجي (أو الفردي من أصل زوجي كما سيتضح بعد قليل) والفردي. وإن شئت فقل بين **الأزرق** و**الأحمر**

والرقم ٣ هو الرقمي الفردي الوحيد أصالةً

٥– ونتيجة لهذا التناوب بين الزوجي والفردي لا يجتمع الرقمان ٣ ٣ أبداً (يلاحظ اللون الأحمر)

٦– البندان ٥ و٦ تضمهما (ق ت ع) = قاعدة التناوب العامة وهي القاعدة الأهم في العروض العربي.

لنتذكر هنا أن المقطع يعني في العروض العربي السبب والوتد وهذا مختلف عن تعريف المقطع في اللسانيات. حيث يعتبرون المقطع القصير ١ والمقطع الطويل ٢ ولا يتميز الوتد عندهم بشخصية مستقلة.

فلنحاول استقراء خصائص المقاطع من خلال استعراض وزن كافة الأبيات لنعرف مدى ثبات أو تغير المقطع:

أ– دام ذاك الأخ الطيبٌ المغدقُ . . . . خَيّراً لمْ يزل إّنه البيدقُ

ب – هو في علْمِه نَفَرٌ وحدَهُ. . . . وَكذا أبداً هُو لا يُسبَقُ

جـ = وهو في خلُقٍ قدوة تقتدى . . طاب في ذاته، طيب عرقُه

البيت	الصدر									العجز							
أ	دا	مَذا	كَلْ	أخُطْ	طَيْ	يبُلْ	مُغْ	دِقو		خَيْ	يرَنْ	لَمْ	يَزَلْ	إنْ	نَهُلْ	بَيْ	دَقو
ب	هُ	وَفي	عِلْ	مِهي	نَ	فَرْنْ	وحْ	دهو		وَ	كذا	أَ	دَبَنْ	هُ	وَلا	يُسْ	بقو
جـ	وَهْ	وَفي	خُ	لُقِ	قُدْ	وَتُنْ	تَقْ	تَدى		طا	بفي	ذا	تِهي	طَيْ	يبُنْ	عِرْ	قُهو

البيت	الصدر									العجز							
أ	٢	٣	٢	٣	٢	٣	]٢[	٣		٢	٣	٢	٣	٢	٣	]٢[	٣
ب	١	٣	٢	٣	١	٣	]٢[	٣		١	٣	١	٣	١	٣	]٢[	٣
جـ	٢	٣	١	٣	٢	٣	]٢[	٣		٢	٣	٢	٣	٢	٣	]٢[	٣

نجد المقاطع التالية

التسلسل	المقطع	إسمه وصفاته
١	٣	وَتِد : لا يتغير أبدا ولا يتجاور منه اثنان (٣ ٣) لا وجود لها
٢	٢	سبب بحري (خفيف) قابل للزحاف أي حذف الساكن فيصير ١
٣	]٢[	سبب ثابت لا يتغير وغير قابل للزحاف

لم ترد على هذا البحر بهذه المقاطع جميعا (مع وجود الرقم ٢ دون زحاف في أي مقطع من مقاطعه) أية قصيدة حتى زمن الخليل، ولهذا لم يعتبره الخليل بحرا. وعلى حد علمي فليس عليه بمجموع هذه المقاطع (مع وجود الرقم ٢ دون زحاف في أي مقطع من مقاطعه) أية قصيدة باستثناء ما نظم أخيرا وتغلب عليه غاية الاحتجاج العروضي.

وإنما أذكره لأنه يمثل الإيقاع البحري الصافي بخصائصه في مقابل إيقاع الخبب.وخصائصه كما سيأتي

المتقارب

أ- أخي، جاوز الظالمون المدى — فحقَّ الجهادُ، وحقَّ الفِدا

٣ ٢ ٣ ٢ ٣ ٢ ٣ — ٣ ٢ ٣ ١ ٣ ٢ ٣

ب- أنتركهُمْ يغصبونَ العُروبـ — ـةَ مجد الأبوَّةِ والسـؤددا؟

٣ ١ ٣ ٢ ٣ ٢ ٣ ١ — ٣ ٢ ٣ ١ ٣ ٢ ٣

جـ- وليسوا بِغَيْرِ صليلِ السيوفِ — يُجيبونَ صوتًا لنا أو صدى

٣ ٢ ٣ ١ ٣ ٢ ٣ ١ — ٣ ٢ ٣ ٢ ٣ ٢ ٣

هذا الوزن يسمى بحر المتقارب وهو كما سنرى من أسرة بحر المتدارك ويشترك معه في المقاطع وخصائصها.

ووزنه في هذه الصورة = ٣ ٢ ٣ ٢ ٣ ٢ ٣ ٢ .... ٣ ٢ ٣ ٢ ٣ ٢ ٣

وفيه كما ترى في آخر الصدر مقطع من صنف جديد هو السبب ٢ باللون الرمادي ونضيفه إلى جدول المقاطع المتقدم

التسلسل	المقطع	إسمه وصفاته
١	٣	وَتِد : لا يتغير أبدا ولا يتجاور منه اثنان (٣ ٣) لا وجود لها
٢	٢	سبب بحري (خفيف) قابل للزحاف أي حذف الساكن فيصير ١
٣	]٢[	سبب ثابت لا يتغير أبدا وغير قابل للزحاف
٤	٢	سبب كامن وإذا كان في آخر الصدر فقد يظهر وإذا ظهر فله حكم ٢ وهو في الأغلب يكون ١

ثمة علاقة قرابة بين المتقارب والمتدارك فكلاهما يحويان المقاطع ذاتها بالترتيب ذاته والخصائص ذاتها مع فارق واحد يبينه الجدول التالي :

	الصـــدر										العجـز							
المتقارب		٣	٢	٣	٢	٣	٢ ؟	٣	٢			٣	١	٣	٢	٣	٢	٣
المتدارك	٢	٣	٢	٣	٢	٣	٢ ؟	٣			٢	٣	١	٣	٢	٣	٢	٣

			٢	٣	٢	٣	٢	٣	٢	٣	٢
المتقارب	الصدر	أنتركهم يغصبون العروبَ		أَنَتْ	رُ	كُهُمْ	يغْ	صِبو	نلْ	عرو	بَ
المتدارك	الصدر	قلْ أنتركهم يغصبون العرو	قلْ	أَنَتْ	رُ	كُهُمْ	يغْ	صِبو	نلْ	عرو	
المتقارب	العجز	ـةَ مجد الأبوَّةِ والسّؤدَدا		تَمَجْ	دلْ	أَبُوْ	وَ	تِوَسْ	سؤْ	ددا	
المتدارك	العجز	بـةَ مجد الأبوَّةِ والسّؤدَدا	بَ	تَمَجْ	دلْ	أَبُوْ	وَ	تِوَسْ	سؤْ	ددا	

لو وضعنا أرقام الوزن هذه على شريط ورمزنا إلى كل مقطع بحرف على النحو التالي:

البحر	وزن البحر	أ	ب	ج	د	هـ	و	ز	ح	أ
المتقارب	ب جـ د هـ و ز ح أ		ب	ج	د	هـ	و	ز	ح	أ
المتدارك	أ ب جـ د هـ و ز ح	أ	ب	ج	د	هـ	و	ز	ح	

ثم لففنا الشريط على شكل دائرة فإننا نسير في نفس المسار في اقتفائنا لمقاطع البحرين والفارق الوحيد أن المتدارك قد بدأ قبل المتقارب بمقطع واحد أ = ٢

وهذا هو بالضبط ما فعله الخليل عندما قسم البحور إلى دوائر حسب تشابه مقاطعها وانتظام تتابعها على محيط دائرة.

وكل أسرة بحور تضمها دائرة واحدة تحمل اسما يميز كل دائرة.

والدائرة التي تشمل هذين البحرين المتدارَك والمتقارِب تحمل اسم (دائرة المتفق).

وقد جمعت دوائر البحور في شكل واحد يمكن أن يساعد على اقتفاء العلاقات بين هذه الدوائر في شكل دعوته ساعة البحور وهذه الدائرة فيه هي الدائرة الصغرى (أ – المتفق) كما هو مشروح على الرابط :

https://sites.google.com/site/alarood/r3/Home/r8-1/f2

ويقصد بالإشارة هنا إلى هذا الرابط وما تضمنه من شرح لساعة البحور إحاطة القارئ بشمولية فكرة الخليل عن العروض العربي، كما تبينها هذه الساعة أو الدوائر تفصيلا في المتدارك والمتقارب، وبشكل عام في البحور الأخرى للرجوع إليها بين الحين والآخر.

تقلل وجهة النظر التقليدية التي سادت العالم العربي منذ الخليل إلى اليوم شأن هذه الدوائر باعتبارها استنتاجا من البحور والتفاعيل لا أصلا يمثل تصورا كليا عند الخليل انبثقت منه البحور والتفاعيل كوسيلة شرح وتوضيح، ويمثل ذلك قول الأستاذ محمود مصطفى في كتابه (أهدى سبيل إلى علمَي الخليل) تحت عنوان الدوائر الخمس لبحور الشعر :" ليس في هذه الدوائر شيء جديد في علم العروض ولا هي تشمل على قاعدة أو رأي في العلم لم يمر بك .... ومهما يكن من أمر هذه الدوائر فإنها طرفة من طرف العروض ".

يذكرنا هذا الكلام بقول الأستاذ ميشيل أديب في مجلة الموقف الادبي العدد ٣٧٣ أيار ٢٠٠٢:" وأكثر ما يعيب كتب العروض القديمة والحديثة، أنها، على الرغم من مظاهر العبقرية، التي لم يكشف الخليل عن أسرارها، لم تحاول تحليل العملية الذهنية التي مكَّنت الخليل من بلوغ هذه القمَّة الرياضية التي لا تتأتَّى إلاَّ للأفذاذ" .

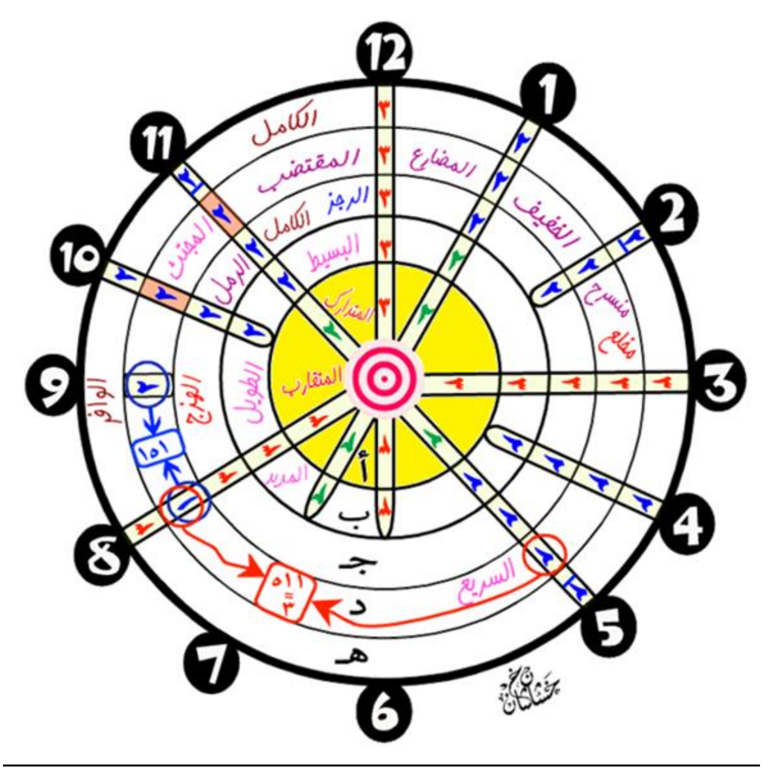
ألم يتنبه أحد لأهمية الدوائر فتناول العروض العربي من خلالها معتمدا المقاطع كوحدات للوزن غير مقيد نفسه بحدود التفاعيل ؟

بلى فعل هذا ابن عبد ربه في كتابه العقد الفريد (ج٦ – ص٢٤٦) حيث يقول :

فاسمع فهذي صفة الدوائرْ	وصف عليمٍ بالعروض خابرْ
دوائرٌ تعيا على ذهن الحذقْ	خمسٌ عليهنّ الخطوط والحلق
فما لها من الخطوط البائنة	دلائلٌ على الحروف الساكنة
والحلقاتِ المتجوفاتِ	دلالة للمتحركــاتِ
والنقط التي على الخطوط	علامة تعد للسقـوط
والنقطتان موضع التعاقب	ومثل ذاك موقع الـتراقبِ

ولكنه توقف عند هذا الحد ثم بدأ بالتفاصيل التطبيقية وهي ضرورية ولكنه لم يعمل على ربط تلك التفاصيل بالدوائر، بشكل منهجي يبين علاقاتها ومكان كل منها في الإطار العام. ولو تم ذلك لاختلف الأمر لكان ثمة توازن بين الحفظ والتفكير. ولكنه لم يتم فساد منهج الحفظ وحده.

دوائر البحور تبين العلاقات بين بحور الدائرة الواحدة حسب ترتيب مقاطعها على المحيط، وجمعها في ساعة البحور يبين العلاقات بين الدوائر المختلفة وبحورها جميعا، وذلك حسب الخواص العامة لمحاور الساعة فمثلا زحاف كل ٣ ٢ ٣ إلى ٣ ١ ٣ في الحشو مستساغ في كل البحور. وينبغي للدارس أن يستحضر هذه الساعة في دراسته لكل بحر يلمس وحدة بنية العروض العربي.



الأصل والزحاف والتأصيل

أصل البحر – عموما – هو الصورة القياسية له كما تظهر على ساعة البحور (دوائر الخليل) والتي تتجسد فيها قاعدة التناوب العامة بين الزوجي والفردي.

مثال :

أخي جاوز الظالمون المدى = ٣ ٢ ٣ ٢ ٣ ٢ ٣ ....هذا مطابق للأصل

أخي خرقَ الظالمون المدى = ٣ ١ ٣ ٢ ٣ ٢ ٣...هنا تحول الرقم ٢ إلى ١ وهذا يسمى الزحاف ويبدو ظاهريا في هذا الوزن خرق لقاعدة تناوب الزوجي والفردي يتمثل في وجود ثلاثة أرقام فردية هي ٣ ١ ٣

ولكن لدى تلوين الوزن بحيث يحمل كل رقم لون أصله يبدو الوزن هكذا ٣ ١ ٣ ٢ ٣ ٢ ٣

حيث يظهر لدينا تناوب بين الأحمر والأزرق فما علاقة ذلك بالتناوب بين الزوجي والفردي

نعرف الرقم الذي باللون الأزرق بأنه كل رقم زوجي أومن أصل زوجي. الأمر الذي يعني أن الرقم ١ أصله ٢ ويقوم كل منهما مقام الآخر.

وهنا نستعمل القاعدة (ق ٢/١) التي تنص على أن الرقم ١ أصله ٢ وهذا يسمى التأصيل

الزحاف : تحول الرقم ٢ إلى ١

التأصيل : إعادة الرقم ١ إلى ٢ (أصله)

فالوزن ٣ ١ ٣ ٢ ٣ ٢ ٣ يمكن بدون ألوان أن نكتبه : ٣ ٢/١ ٣ ٢ ٣ ٢ ٣

ونعني ب ٢/١ أن الرقم ١ أصله٢

ونقول إن الوزن ٣ ١ ٣ ٢ ٣ ٢ ٣ بالتأصيل حسب ق ٢/١ يصبح ٣ ٢ ٣ ٢ ٣ ٢ ٣

مجزوءات البحور

يأتي البحر تاما أو مجزوء، والجزء يعني الانتقاص من المقاطع الأخيرة للشطر بشكل تفصله كتب العروض كما ورد عن العرب والاجتزاء تمثله الأوزان التي إلى يسارها خانات فارغة في الجدول التالي الذي يستعرض المتقارب وصوره كمثال

م	الصدر									العجز							
١	٣	٢	٣	٢	٣	٢	٣	٢		٣	٢	٣	٢	٣	٢	٣	٢
٢	٣	٢	٣	٢	٣	٢	٣	٢		٣	٢	٣	٢	٣	٢	٣	ه
٣	٣	٢	٣	٢	٣	٢	٣	٢		٣	٢	٣	٢	٣	٢	٣	
٤	٣	٢	٣	٢	٣	٢	٣	٢		٣	٢	٣	٢	٣	٢	٢	
٥	٣	٢	٣	٢	٣					٣	٢	٣	٢	٣			
٦	٣	٢	٣	٢	٣					٣	٢	٣	٢	٢			

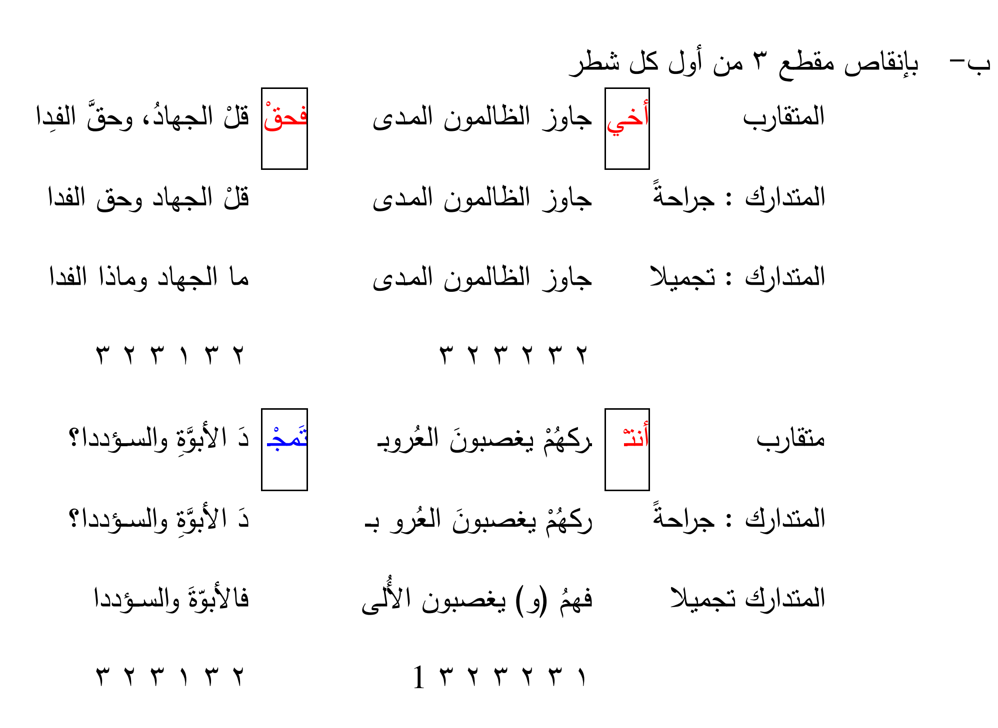
يثير التساؤل مجيء ٢ ٢ في آخر العجز في آخر صوره التساؤل. جواب هذا وتفصيله سيأتي في موضوع التخاب إن شاء الله وهو من مواضيع الشمولية.

مثال على العلاقة بين بحري المتدارك والمتقارب وتحويل أحدهما للآخر

أ- بزيادة مقطع ٢ في أول كل شطر كما تقدم وهذا تذكير به.

المتقارب		٣ ٢ ٣ ٢ ٣ ٢ ٣
المتدارك	٢	٣ ٢ ٣ ٢ ٣ ٢ ٣

المتقارب		**أخي، جاوز الظالمون المدى**			**فحقَّ الجهادُ، وحقَّ الفدِا**
المتدارك	**يا**	**أخي، جاوز الظالمون المدى**		**ثُمْـ**	**ـمَ حقَّ الجهادُ، وحقَّ الفدِا**
	٢	**٣ ٢ ٣ ٢ ٣ ٢ ٣**		**٢**	**٣ ٢ ٣ ١ ٣ ٢ ٣**
متقارب		**أنتركُهُمْ يغصبونَ العُروبـ**			**ـةَ مجد الأبوَّةِ والسؤددا؟**
متدارك	**هل**	**سنتركُهُمْ يغصبونَ العُرو**		**بـ**	**ـةَ مجد الأبوَّةِ والسؤددا؟**
	٢	**٣ ١ ٣ ٢ ٣ ٢ ٣**		**١**	**٣ ٢ ٣ ١ ٣ ٢ ٣**



المقصود بالجراحة حذف ما يزيد من الحروف بغض النظر عما ينتج من خلل في النص.

المقصود بالتجميل التعديل الضروري في أقل الحدود الذي ندخله على النص الذي حصلنا عليه في مرحلة الجراحة ليؤدي معنى ما.

الخبب الإيقاع الأزرق

يُحكى (الكافي – ص ١٣٩) أن سيدنا عليا كرم الله وجهه قال إن الناقوس يقول وذكر أبياتا منها:

أ – يا ابن الدنيا مهْلاً مهْلاً   لسنا ندري ما فرّطنا

ب – ما من يومٍ يمضي عنّا   إلا أوهى منّا رُكْنا

البيت	الصدر									العجز							
	٢	٢	٢	٢	٢	٢	٢	٢		٢	٢	٢	٢	٢	٢	٢	٢
أ	يَبْ	نَدْ	دُنْ	يا	مَهْ	لَنْ	مَهْ	لا		لَسْ	نا	نَدْ	ري	ما	فَرْ	رَطْ	نا
ب	ما	مِنْ	يَوْ	مِنْ	يَمْ	ضي	عَنْ	نا		إلْ	لا	أَوْ	هى	مِنْ	نا	رُكْ	نا

نلاحظ أن المقاطع كلها أسباب ٢ ولا وتد ٣ فيها أبدا . وهذه أولى خصائص الخبب

حسنا لنقرأ البيت الأول مع بعض التغيير

أ– يا ابن الدنيا مهْلاً مهْلاً   لسنا ندري ما فرّطنا

ب – يا ابن الدنيا مهْلاً مهْلاً   لسنا نعرفُ ما فرّطنا

جـ– يا ابن الدنيا مهْلاً مهْلاً   أبداً نجهلُ كَيْفَ فرَطنا

التغيير في العجز والنصان في (ب) و (جـ) صحيحا الوزن. فلْنَرَ ماذا تغير

بخصوص هذا الجدول وحده فلنشر للساكن باللون الأحمر وللمتحرك باللون الأسود:

أ –	لسنا ندري ما فرّطنا	لَسْ	نا	نَدْ	ري	ما	فَرْ	رَطْ	نا
ب –	لسنا نعرفُ ما فرّطنا	كيْ	فَسَ	نعْ	رِفُ	ما	فَرْ	رَطْ	نا
جـ –	أبدا نجهلُ كَيْفَ فرَطْنا	أَبَ	دَنْ	نجْ	هَلُ	كَيْ	فَفَ	رطْ	نا

نلاحظ في الخانات المظللة أن الحرف الثاني الساكن ١ هـ قد حل محله حرف متحرك ١١

ولكن عدد الأحرف لا يتغير فلا زحاف في الخبب فالزحاف في الرقمي يقتصر على حذف الساكن وهذه ثانية صفات الخبب.

ويبقى مجموع الأسباب ثابتا . أسباب كيف ؟

مر بنا أن السبب = ١ هـ وهذا يسمى بالسبب الخفيف وهو يرد في كل بحور الشعر. (الإيقاع البحري – أي الذي فيه وتد ٣)

الخبب ليس بحرا من بحور الشعر بل هو إيقاع قائم بذاته لا وتد ٣ فيه وهذه ثالثة صفات الخبب في مقابل الإيقاع البحري الذي يحوي أوتادا ويلحق أسبابه الزحاف.

وإذن فنحن في الخبب أمام سبب جديد وهو عبارة عن متحركين ١١ وهذا اسمه السبب الثقيل ورمزه (٢). وإذن ففي الخبب السبب الخفيف ١ه = ٢ والسبب الثقيل ١١= (٢) متكافئان (بينهما تكافؤ خببي) لأنهما وجهان للسبب الخببي المختلف عن السبب البحري ٢ كما سيلي تفصيله، ولنستعمل رمزا للسبب الخببي ٢ بخط تحتها وعندما نرى هذا الرمز نعرف أنه يمكن أن يكون ٢ أو (٢) ، وأحيانا فإن السبب الخببي يلتزم بأحد الرمزين ولا يقبل التحول إلى سواه وفي هذه الحاله نكتبه ٢ أو (٢) حسب الوجه الذي يلزمه. والآن نسترجع جدول المقاطع السابق ونضيف إليه المقاطع التي استجدت معنا. وفي التعبير رقميا عن وزن الخبب ثمة طريقتان سمعية كأوزان البحور، وخببية تقتصر على الخبب دون سواه.
أما الخببية فهي تقوم كما تقدم على تقسيم الكلام إلى مقاطع كل منها = ١ ه = ٢ أو ١ ١ = (٢)

الشطر	أبداً نجهلُ كيْفَ فَرَطنا							
التقطيع الخببي بالأحرف	أَبَ	دَنْ	نجْ	هَلُ	كَيْ	فَفَ	رطْ	نا
التقطيع الخببي بالساكن والمتحرك	١١	١ه	١ه	١١	١ه	١١	١ه	١ه
التقطيع الخببي بالأسباب الخفيفة والثقيلة	(٢)	٢	٢	(٢)	٢	(٢)	٢	٢
التقطيع الخببي برمز السبب الخببي	٢	٢	٢	٢	٢	٢	٢	٢
الخببي بجمع كل سببين متجاورين	١ ١ ١ ه		١ ه ١ ١		١ ه ١ ١		١ ه ١ ه	
	(٢) ٢ ((٤)		٢ (٢) =(٤))		٢ (٢) =(٤))		٢ ٢ = ٤	
الوزن بجمع كل سببين متجاورين	((٤)		((٤)		((٤)		٤	

في السطر المظلل كأننا ضغطنا ١١ فجعلناهما قوسين ((يفتحان يسارا أو يفتحان يمينا)) حسب موقعهما.
أوردت هذه الصيغ بالتفصيل لأنها سترد بهذه الأشكال مستقبلا.
كان ذلك بخصوص التقطيع الخببي. ولكم كيف كنا سنقطع الشطر السابق حسب السمع كنا اعتدنا على التقطيع في الماضي. حسنا ، (ما يلي خاص بالتقطيع السمعي)
أبداً نجهلُ كيْفَ فرَطنا = أَ بدنْ نجْ هَ لُكَيْ فَ فرَطْ نا = ١ ٣ ٢ ١ ٣ ١ ٣ ٢
ومن المهم جدا هنا للحاضر والمستقبل أن نفهم معنى اللون الأزرق.

الخببية ١ ٣ والبحرية ١ ٣

في الإيقاع البحري لدينا ١ ٣ ذات الأصل ٢ ٣

في الإيقاع الخببي لدينا ١ ٣ التي = ٢ ٢ والتي لا يمكن أن تكون ١ ٣ لأنها لو كانت كذلك لجاز أن نضع مكانها ٢ ٣ وهذا فيه تدمير للوزن في الخبب، كما أن اعتبار ١ ٣ في الإيقاع البحري = ٢ ٢ التي يجوز أن تأتي ٢ ٢ مدمر للوزن في الإيقاع البحري. فلنمثل لذلك.

الإيقاع ←	خببي ١ ٣ تكافئ ٢ ٢	بحري ١ ٣ من أصل ٢ ٣
	لسنا نعرفُ ما فرّطنا ٢ ٢ ٢ ١ ٣ ٢ ٢ ٢	رُبّ ليلٍ بـه بكت الهائمةْ ٢ ٣ ٢ ٣ ١ ٣ ٢ ٣

يصح في الوزن	لسنا ندري ما فرّطنا بالتكافؤ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢	رُبّ ليلٍ بـه هامت الهائمةْ بالتأصيل ٢ ٣ ٢ ٣ ٢ ٣ ٢ ٣

يحطم الوزن	لسنا ندري الذي فرّطنا ٢ ٢ ٢ ٢ ٣ ٢ ٢ ٢	رُبّ ليلٍ بـه تبكي الهائمةْ ٢ ٣ ٢ ٣ ٢ ٢ ٢ ٣

من الأهمية بمكان فهم هذا الجدول لما له من تأثير مستقبلا.

الخبب زوجي فلا يعد خببا ما يلي:

- في التقطيع السمعي وجود ٢ ٣ أو ٣ ٣
- في التقطيع الخببي الرقم ١ منفردا ٢ ٢ ٢ ١ ٢ ٢ ٢ ٢

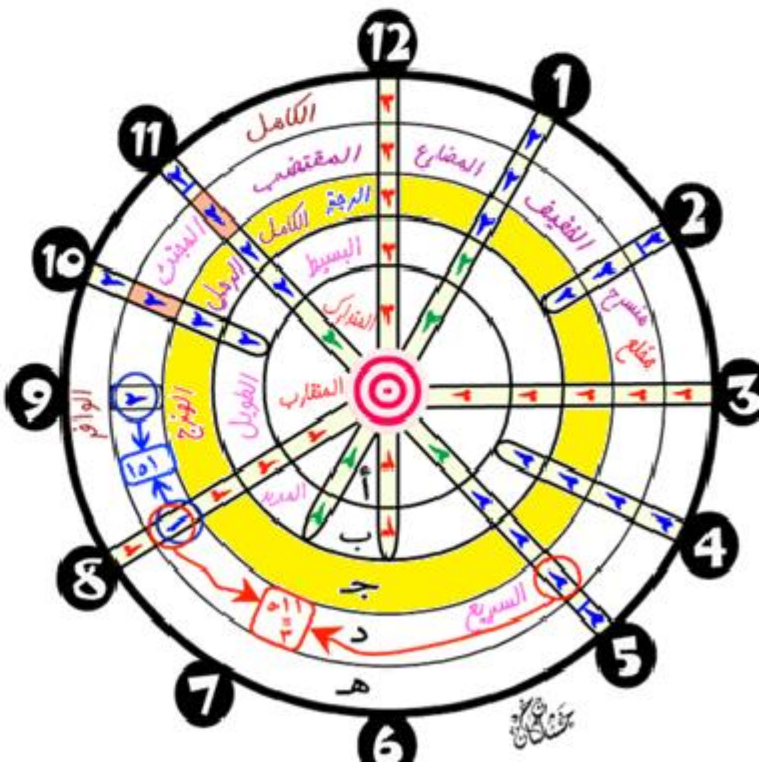
المقاطع (الشرح الأزرق خاص بالخبب)

التسلسل	المقطع	إسمه وصفاته
١	٣	وَتِد : لا يتغير أبدا ولا يتجاور منه اثنان (٣ ٣) لا وجود لها
٢	٢	سبب بحري (خفيف) قابل للزحاف أي حذف الساكن فيصير ١
٣	]٢[	سبب خفيف ثابت لا يتغير أبدا وغير قابل للزحاف
٤	٢	سبب كامن وإذا كان في آخر الصدر فقد يظهر وإذا ظهر فله حكم ٢ والأرجح أن يكون ١
٥	(٢)	**سبب ثقيل، وهو خببي بالضرورة = ١١ عبارة عن متحركين**
٦	٢̲	**سبب خببي يمكن أن يكون ثقيلا (٢) أو خفيفا ٢**
٧	((٤))	**فاصلة واقعا عبارة عن سبب ثقيل يتلوه سبب خفيف =١١ ٢ = ١ ٣**
٨	٤̲ = ٢̲ ٢	**فاصلة حكْما يمكن أن تكون في واقعها (٢) ٢ =١ ٣ أو ٢ ٢ =٤**
٩	١ ٣	بحرية أصلها ٢ ٣، ولا يمكن أن تتحول إلى ٢ ٢

ليس في التركيز على هذا الدرس مبالغة فهو من أهم الأسس. وعدم الوعي التام عليه ينجم عنه خلل في تصور الرقمي فلنتذكر الفرق بين ١ ٣ الخببية غير ذات الوتد= (٢) ٢ في الخبب و ١ ٣ البحرية الناتجة بالزحاف من ٢ ٣

مطالعة إضافية حول الخبب : http://arood.com/vb/showthread.php?p=44674#post44674

دائرة (جـ – المجتلب) – الرجز – الرمل – الهزج



الدائرة (أ – المتفق) رقماها المتناوبان هما ٢ و ٣، أما هذه الدائرة (جـ) فرقماها المتناوبان هما ٤ و ٣، مع تفصيل حول الرمل. وهذه الدائرة يمكن أن تعتبر أصلا للدائرتين (د، هـ) كما سنرى ومشتركة في إنتاج الدائرة (ب).

للشاعرة غيداء الأيوبي على الرجز : عُدْ لِي رَفِيفاً فِي سَمَائِي شَمْسهَا

المحاور	١١	١٠	٨	٥	٤	٣	٢	١	١٢	١١	١٠
المقاطع	٢	٢	٣	٢	٢	٣	٢	٢	٣	٢	٢
الرجز	عُدْ	لي	رفي	فَنْ	في	سما	ئي	شمْ	سها		
الرمل		لي	رفي	فَنْ	في	سما	ئي	شمْ	سها	عُدْ	
الهزج			رفي	فَنْ	في	سما	ئي	شمْ	سها	عُدْ	لي

الرجز: عُـدْ لِـي رَفِيفـاً فِـي سَـمَائِي شَمْسُـهَا   وَانْثُـرْ ضِـيَاءَ الصُّـبْحِ حَـوْلَ الْمَبْسَـمِ

الرمل: لــي رفيفـاً فــي ســمائي شمســها عُــدْ   بضـياءِ الصـبح حـول المُكتَـوي جُـدْ

الهزج: رفيفـاً فـي سـمائي شمسـها عُـدْ لــي   ضـياءَ الصـبح حولَ المعتفي جُدْ لـي

وفيما يلي رموز الأسباب وخواصها:

م	رمز السبب	خواصه
١	٢	قابل للزحاف لأنه إما أن يكون أول الشطر في التركيب في التركيب ٢ ٣ أو في المتناوبة[١] ٣ ٢ ٣ ويستوي زحافه وعدمه
٣	[٢]	سبب واجب الزحاف ليتحول عن صورته التي في الدائرة إلى ١
٤	}٢{	سبب ثقيل الزحاف نادره
٥	{٢}	سبب يستحب ويكثر زحافه

المحاور	١١	١٠	٨	٥	٤	٣	٢	١	١٢	١١	١٠
المقاطع	٢	٢	٣	٢	٢	٣	٢	٢	٣	٢	٢
الرجز	٢	٢	٣	٢	٢	٣	٢	٢	٣		
الرمل –الصدر		٢	٣	}٢{	٢	٣	}٢{	٢	٣	٢	
الهزج			٣	]٢[	٢	٣	]٢[	٢	٣	٢	٢

من الجدول أعلاه يتبين أن أحكام زحاف الرقم ٤ = ٢ ٢ في بحور هذه الدائرة على زوجي محوري (٥ و ٤) و (٢ و ١) ، على ثلاثة أصناف وحكمها كما يلي:

زحاف الأسباب التي على المحاور	كل من المحورين ٥ و ٢	كل من المحورين ٤ و ١	المحوران معا (٥و ٤) و(٢و ١)
الرجز	٢ جائز	٢ جائز	جائز مع استثقال
الرمل	}٢{ مستثقل	٢ جائز	ممتنع
الهزج	]٢[ممتنع	٢ جائز	ممتنع

المحوران (٥، ٢) تتدرج فيهما القابلية في الزحاف من سائغة في الرجز إلى مستثقلة في الرمل إلى ممتنعة في الهزج. يكره في الرجز تحول ٢ ٢ إلى ١ ١ ولا بأس من تحول أحدهما إلى ١ .وغني عن الذكر أن تحول ٢٢ إلى ١١ ممتنع في الرمل والهزج.

مع أن الرمل من نفس الدائرة إلا أنه لا يقتصر على الرقم ٤ لأنه يبدأ بالرقم ٢ وينتهي به.

إذا زوحف السبب الأول من السببين ٢ ٢ في الرمل في جميع اجزاء البيت كان مستساغا ومن ذلك :

ليس كل من أراد حاجة .... ثم جدّ في طلابها قضاها

٢ ٣ ١ ٢ ٣ ١ ٢ ٣ .... ٢ ٣ ١ ٢ ٣ ١ ٢ ٣ ٢

٢ ١ – ٢ ١ – ٢ ١ – ٢ ١ – ٢ ١ – ٢.......٢ ١ – ٢ ١ – ٢ ١ – ٢ ١ – ٢ ١ – ٢ ٢

هذا الوزن يقع على تقاطع وزنين أولهما مزاحف الرمل وثانيهما الإيقاع الناجم من تكرار المقطع ٢ ١ وهو في ذلك نظير ما يسمى في الأعاريض الغربية trochee

[١] يقصد بالمتناوبة التركيب الذي طرفاه وتدان وأوسطه أسباب ٢أو ٤ أو ٦، وبدهي أن يشترك الوتد بين متناوبتين.

الرجز

أحمد شوقي :

لا تمْضِ فيها وأرحْ منها الجسدْ   وامْشِ بلا درعٍ كما يمشي الأسد

الأشطر والمحاور	١١	١٠	٨	٥	٤	٣	٢	١	١٢
الوزن على الدائرة	٢	٢	٣	٢	٢	٣	٢	٢	٣
الصدر: لا تمضِ..	لا	تَمْ	ضِفي	ها	و	أرحْ	منْ	هل	جسَدْ
العجز: وامش بلا ..	وَمْ	شِ	بلا	درْ	عِنْ	كما	يمْ	شِلْ	أسدْ

السببان ٢ ٢ في الرجز قابلان للزحاف أحدهما أو كلاهما ليؤولا إلى ٢١=٣ أو ١٢ أو ١١

كما أن انتهاءه ب الخاتمة ٣٤٣ يذكرنا بالمشتقة[1] الثالثة : حيث يخلو الحشو من الفاصلة فإن التاوبية ٣٤٣ في آخر العجز يمكن أن تفك لتتحول إلى الخاتمة ٣ ٢ ١ ٣ = ٣ ٢ (٢) ٢ حيث التركيب ٢(٢) ٢ يتحول لمكافئه ٢ ٢ ٢ الذي يمكن أن يأتي في آخر العجز هكذا أو مزاحفا، إلا أنه لا يأتي في آخر الصدر إلا مزاحفا لتكون خاتمة الصدر ٢٢١٣=٢٣٣ ومعها خاتمة العجز على ٣ ٢ ٢ ٢ أو ٣ ١ ٢ ٢ = ٣ ٣ ٢ أو مزاحفا على ٢١٢٣ = ٣٢٣ ومثلها خاتمة العجز ٣ ٢ ٣ وخاتمة الشطرين هذه ٣ ٢ ٣ مختصة رسميا بالسريع. وما لا شعر عليه من هذه الصور نجده من سلس الموزون، وفيما يلي صوره[2]:

---

[1] المشتقات قواعد قياسية تفسر توليد صور من أوزان بعض البحور قياسا على صور من أوزان بحور أخرى، لتعطي صورا لم ترد في صور الخليل، بعضها عليه شعر عربي معتبر فنعتبرها شعرا، وما لم يوجد عليه شعر معتبر منها نعتبره من (الموزون) وتعبير الموزون يقصد به كل وزن لم يثبته الخليل ولم يرد عليه شعر معتبر. واقترحته حفاظا على مرجعية الشعر ودفعا لتهمة الجمود. واكثره غث وقليله السمين.

[2] هل يمكن أن يرد الرجز على الصورة التالية دون تصريع: ٤ ٣ ٤ ٣ ٣ ٢   ٤ ٣ ٤ ٣ ٣ ٢

ما اطلعت علبه من هذه الصورة على شكل شطرين مصرع كله، فكأنه جاء على أصل الرجز مشطورا

كل من الرجز ومجزوء البسيط ينتهي بالمتناوبة ٣ ٤ ٣ التي تؤول في مجزوء البسيط المخلع إلى ٣ ٢ ، فلنقس الرجز عليه بزيادة سبب في المتناوبة الأولى من شطر المخلع ٤ ٣ ٢ ٣ ٣ ٢ لنحصل على الوزن ٤ ٣ ٢ ٢ ٣ ٣ ٢ في شطريه لابن الرومي على مخلع البسيط وبمحاذاته إلى اليسار النص من موزون الرجز بعد زيادة السبب:

مجزوء البسيط   موزون الرجز

ما ملّـني من أطاق صبراً   عليكَ بل بِخْتِيَ الملولُ   ما ملّـني من قد أطاق صبراً   عليكَ بل تأميليَ الملولُ
مستفعلن فاعلن فعولُ   مستفعلن فاعلن فعولُ   مستفعلن مستفعلن فعولُ   مستفعلن مستفعلن فعولُ
بيتٌ كمعناك ليس فيه   معنىً سوى أنّه فضولُ   بيتٌ كمعناك فليس فيه   معنىً فكلّه إذنْ فضولُ

الاجتثاث في مفهوم الرقمي إسقاط أجزاء من أول البيت كما الاجتزاء إسقاط أجزاء من آخره، على ضوء ذلك فأبيات مطيع ابن إياس التي على يمين الجدول التالي من مجتث الرجز فلنعد ما يعادل وزن ما أصل ممكن للأبيات التي اجتث منها على يسار الجدول:

مجتث الرجز   الرجز

الصدر							العجز						
١	٢٢	٣	٢٢	٣	٢٢	٣	١	٢٢	٣	٢٢	٣	٢٢	٣
							٢	٢٢	٣	٢٢	٣	٢٢٢	
٢	٢٢	٣	٢٢	٣			٣	٢٢	٣	٢٢	٣		
							٣أ	٢٢	٣	٢٢٢			
							٣ب	٢٢	٣	٢٢٢		هـ	
							٣جـ	٢٢	٣	٣	هـ		
٣							٤	٢٢	٣	٢٢	٣	٢٢	٣
							٤أ	٢٢	٣	٢٢	٣	٢٢٢	
							٤ب	٢٢	٣	٢٢	٣	٢٢٢هـ	
٤							٥	٢٢	٣	٢٢	٣		
							٥أ	٢٢	٣	٢٢٢			

أبيات على صوره

١.أحمد درويش

اللَيلُ عاد ليلُ الشجنِ   أكفّه تغزل لي في كفني
فليلَةُ الموعدِ جاءت لم تجدْ   غيرَ جريحٍ في إهابي مثخنِ
غير بقايا مُقعدٍ وحفنة   من الدموع لم تزل في أعيني
وحجرةٌ جفّ على جدرانها   عتابِيَ المُرُّ لهذا الزّمنِ

٢. مهيار الديلمي

كالشمس من جمرة عبد شمسِ   غضبى سخت نفسي لها بنفسي
ماطلةٌ غريمها لا يَقتضي   ديونَه ودَينَها لا يُنسِي
ترى دمَ العشاق في بنانها   علامةً قد مُوّهتْ بالوَرسِ
ذكّرتها العهد على كاظمة   قالت نسيتُ والفراقُ يُنسي

إكليلها ألوانْ   ووجهها فتّانْ   إنظر فذا إكليلها ألوانُ   يا حسْنَه ووجهها فتّانُ
وخالها فريدٌ   ليس له جيرانْ   وخالها قام به فريداً   متوّجاً ليس له جيرانُ
إذا مشت تثنّت   كأنها ثعبانْ   مزهُوّةً إذا مشت تثنّت   في مشيها كأنها ثعبانُ

[٢] كما في طريقة تقديم صور البحور التي أخذتها عن (في عروض الشعر العربي – قضايا ومناقشات) فكذلك أخذت شواهد من الكتاب المذكور، وأكثرت من ذلك في الرجز. وما أشرت له ب (٣أ ، ٣ب) مضافا إلى الصور التي أوردها الخليل ولهذا لم أدخلها بأرقام مستقلة لتبقى لصور الخليل أرقامها الأصيلة.

٣. البهاء زهير:

وَجاهِــــــــلٍ لازَمَنــــــــي لَقيــــــتُ مِنــــــهُ عَنَتــــــا
كَأَنَّمـــــا حَـــــتمٌ عَلَيـــــ ـــهِ الـــدَهرَ أَن لا يَســـكُتا
أُنســـــي بِـــــهِ إِذا نَـــأى وَوَحشَـــــتي إِذا أَتـــــى
طالَـــــت بِـــــهِ بَلِيَّتـــــي يـــا رَبَّ مـــا أَدري مَتـــى

٣أ. ابن المعتز:

مــــن يشــــتري مشــــيبي ولـــــيس بالمُصـــــيبِ
ايـــن الغـــواني والصَّـــبا والعـــذْر فـــي الـــذّنوب
قـــد أغتـــدي بقـــارحٍ مُسَـــــوَّمٍ يَعْبـــــوب
ينفـــي الحصـــا بحـــافر كالقـــــدَح المكبـــــوب

٣ب.ابن سناء الملك:

أنـــــا أميــــر العشّــــاقْ قلبـــــي لـــــوائي الخفّــــاقْ
وإنّـــــــــه كنانـــــــــةٌ فيهـــا ســـهام الأحـــداقْ
قـــد ملـــك المُلْـــحَ وقـــد فـــاق مـــلاح الآفـــاقْ
مُثْـــرٍ مـــن الحســـن فمـــا يُخشـــى عليـــه الإمـــلاقْ

٣ج. نزار قباني:

إلـــــى انعتـــــاقٍ أزرقٍ حـــــــدودُه المُحـــــــالْ
نشـــــردُ تيّـــــارَ شـــــذا لـــــم يخفقـــــا ببـــــالْ
لا تســـتحي فـــالورد فـــي طريقنـــــــا تـــــــلالْ
مـــا دمـــت لـــي ومـــا قيـــــلَ ومـــــا يُقـــــالْ

٤. زهير بن جذيمة:

هـذا أوان الشَّـدِّ فاشـتدّي زِيَـمْ
قـد لفّهـا الليـلُ بسـواقٍ حُطَـمْ
لـيسَ بـراعي إِبِـلٍ ولا غَـنَمْ
ولا بجزّارٍ على ظهرِ وضمْ

٤أ. عبد الله بن رواحة: رضي الله عنه.

لهُـمّ لـولا أنـت مـا اهتـدينا
ولا تصـــدقنا ولا صـــلينا
فـــأنزلن ســـكينة علينـــا
وثبـــت الأقـــدام إن لاقينـــا
إن الألـــى قـــد بغـــوا علينـــا
وإن أرادوا فتنـــــة أبينـــــا

٤ب. رؤبة بن العجاج:

قَـدْ بَكَـرَتْ بِـاللَّوْمِ أمُّ عَتّـابْ

تَلُومُ ثِلْباً وَهْيَ في جِلْدِ النَابْ
أَنْ نالَ مِنَ كِدْنَةِ جِلْدٍ جِلْحابْ
نَحْتُ اللَّيالِي كَانْتِجَابِ النَجّابْ

٥. د. فاضل الجنابي

مـن أجلهـم دمعـي جـرى
وشـاع أمـري فـي الـورى
فلـم أذقْ طعـم الكـرى
يـا صـاحبي مـاذا تـرى

أ٥.الأخطل

وربـــربٍ خِمـــاصِ
يطْعَـــنّ بالصّياصـــي
ينظـــرْنَ مـــن خصـــاصِ
بأعـــين شَـــواصِ

الصورة ٤أ = عجز الصورة ٢ ،
٤ ب توحي بوجود الصورة ٢ أ التي تكون ٤ب عجزا فيها كالقول :

قَـدْ بَكَـرَتْ بِـاللَّوْمِ أمُّ عَتّـابْ	تَلُـومُ ثِلْبـاً وَهْـيَ فـي جِلْـدِ النَـابْ
وهالهـا منظـره لمّـا رأتْ	أَنْ نـالَ مِـنَ كِدْنَـةِ جِلْـدٍ جِلْحـابْ
علـى مـا قـد رأت مهمومـةً	نَحْـتَ اللَّيـالِي كَانْتِجَـابِ النَجّـابْ

وليست هذا من الشعر مالم يرد عليه شعر يعتد به.

٥ أ = عجز ٣ أ

١- إذا لم يأت البحر تامّا وانتقص من آخره أكثر من ٣ سمّي مجزوءً، وتختلف تسمية الجَزء حسب ما ينتقص من البحر. ومن أهم ذلك المشطور، أي الذي يكون الشطر منه بيتا تاما فالبيت عجز بلا صدر، يتبع آخره أحكام آخر العجز في البيت التام
٢- ميّز العرب بين الشعر والرجز وبين الشاعر والراجز. والأغلب في أصل الرجز أن يكون مشطورا. وكان العرب يرتجزون في المواقف الحماسية.
٣- المتناوبة ٣٤٣ في آخر العجز في أية صورة من صور الرجز فيها القابلية لأن تؤول إلى الخاتمة ٢٢٢٣ ومن هذه قد تنشأ الصور التالية لخاتمات الأعجاز موزعة في شتى صور الرجز: أ= ٣٤٣ ب = ٢٢٢٣ جـ = ٢٢٢٣ه {د= ٢٢٣}

هـ = {٣٢٢هـ } و =٣ ٣ ٢   {ز=٣ ٣٢هـ}   حـ= ٣ ٣ هـ   ط = ٣ ٣

ما بين { القوسين } استنتاج من صور البحور الأخرى والمشتقات.

وأيما نص لم يرد وزنه في صور الخليل وليس عليه شعر يعتد به فهو من الموزون ويرد على سبيل الرياضة العروضية وليس من الشعر.

٤- التركيب ٢ ٢ ٢ بزحاف أول أسبابه هو ذات ١ ٢ ٢ = ٣ ٢

٥- من ناحية نظرية وبناء على المشتقة الرابعة فإنه كما أن التركيب ٢ ٢ ٢ يزاحف على ٢٢١=٢٣ فإنه يزاحف كذلك على ٢١٢=٢٣ ، فإن زوحفت نهايتا شطريه على هذا النحو لم يكن إلا بحر السريع ٤ ٣ ٤ ٣ ٢ ٣ ولعلهم لذلك لم يتطرقوا له في الرجز، إلا ما كان من ضياء الدين الحسيني[١] (٦- ص٢٣١) حيث اعتبره من الرجز.

وتُناظِر نسبةُ السريع هذه للرجز نسبةَ لاحق خلوف لمجزوء البسيط ٤ ٣ ٢ ٣ ٢ ٣ وعليه:

سمرتها عسل سائل   للحسن في وجهها رقرقةْ .

وذلك بزيادة | سبب | في حشو الشطر :

سمرتها | من | عسل سائل   للحسن | كم | في وجهها رقرقةْ

٦- يستعمل الرجز مصرّعا في نظم العلوم لتسهيل حفظها فيقال أرجوزة كذا ومن ذلك من ألفية ابن مالك :

ترفع كان المبتدا اسماً والخبر	تنصبه ككان سيداً عمر
ككان ظلّ بات أضحى أصبحا	أمسى وصار ليس زال برحا
فتئ وانفكّ وهذي الأربعة	لشبه نفي أو لنفي متبعه
ومثل كان دام مسبوقاً بما	كأعط ما دمت مصيباً درهما

[١] عبد الرؤوف با بكر السيد (المدارس العروضية – ص ٢٣١)

الرمل

يقول إبراهيم ناجي:

لم أكنْ أعلمُ يا ليلَ الأسى   أنّ في جنحك لي فجراً جنينا

الشطران والمحاور	١٠	٨	٥	٤	٣	٢	١	١٢	١١
الوزن على الدائرة	٢	٣	}٢{	٢	٣	}٢{	٢	٣	٢
الصدر : لم أكن أعلم ..	لِمْ	أكُنْ	أعْ	لَ	مُيَا	لَيْ	لَلْ	أسى	
العجز : أنّ في جنحكَ ..	أنْ	نفي	جُنْ	حِ	كلي	فجْ	رَنْ	جني	نا

وصور الرمل كالتالي

١	٢	٣	٢٢	٣	٢٢	٣	١	٢	٣	٢٢	٣	٢٢	٣	٢
							٢	٢	٣	٢٢	٣	٢٢	٣	هـ
							٣	٢	٣	٢٢	٣	٢٢	٣	
٢	٢	٣	٢٢	٣	٢		٤	٢	٣	٢٢	٣	٢هـ		
							٥[1]	٢	٣	٢٢	٣	٢		
							٥أ	٢	٣	٢٢	٣	هـ		
							٦	٢	٣	٢٢	٣			
٢ب	٢	٣	٢٢	٣			٦أ	٢	٣	٢٢	٣			

٢٢ يجوز تحوّل أحدِهما إلى ١ ولا يتحولان كلاهما معا إلى ١١

وعلى هذه الصور ولا يعتد بتصريع المطلع

١ –   سعاد الصباح

إنّ فـــي قلبـــي جـــوادا عربيّـــا   عـاش طـول العمـر فـي الحـبّ أبيّـا

فـــــإذا عاندتَـــــه ألفيتَـــــهُ   ثـــار كالمــــارد جبّــــارا عتيّـــا

وإذا لاينتَـــــــــه ألفيتَـــــــــه   بـــات كالطفـــلِ رقيقـــا وحييّـــا

---

[1] ينظر للصور ٥ – ٥ أ – ٦ في ضوء المشتقة الأولى ، والصورتان ٥ و ٥أ يمثلهما نشيد استقبال الرسول عليه السلام عند هجرته

طلع البدر علينا   من ثنيات الوداعِ (بتسكين العين أو جرها وإشباع حركتها)

من ثنيات الوداعِ = ٢ ٣ ٢ ٢ ٣ ٢   من ثنيّات الوداعْ = ٢ ٣ ٢ ٢ ٣ هـ

كما يمكن نظريا أن نتوقع نفس الصور للعجز في الصورة ٦أ من نحو :

كيفَ تُبْغى نجوةٌ   من هلاك لهلاكْ –(لهلاكِ)

إيه يا أختاه قولي   من هما منْ قاتلاكْ – (قاتلاكِ)

لمســـةٌ تجـــرح مـــن عزّتـــه   يســـتحيل الطفـــل وحشـــاً بربريـــا

٢ – العقد الفريد

يـا مُـديرَ الصـدغ فـي الخـدّ الأسـيلْ   ومُجيـلَ السـحر بـالطرف الكحيـلْ
هـــل لمحـــزونٍ كئيـــبٍ قبلـــةٌ   منــك يشــفي بردُهــا حَــرّ الغليــلْ
وقليـــــــلٌ ذاك إلا أنّـــــــهُ   لــيس مــن مثلــك عنــدي بالقليــلْ
بـــأبي الأحـــورُ غنّـــى موهنـــاً   بغنـــاءٍ قصّـــر الليـــلَ الطويـــلْ
"يـــا بنـــي الصّـــيداءِ ردّوا فرســـي   إنمـــا يُفعـــلُ هـــذا بالـــذّليل

٣ – عمر أبو ريشة:

أمتـــي هـــل لـــك بـــين الأمـــم   منبـــــر للســـــيف أو للقلـــــم
أتلقّـــاك وطرفـــي مطـــرقٌ   خجـــلا مـــن أمســـك المنصـــرم
ويكـــاد الـــدمع يهمـــي عابثـــا   ببقايـــــا كبريـــــاء الألـــــم
أيـــن دنيـــاك التـــي أوحـــت إلـــى   وتـــري كـــلّ يتـــيم الـــنّغم

عدي بن زيد:

أيّهـــــا الركـــــب المخبّـــــو   نَ علـــــى الأرضِ المُجـــــدّونْ
فكمـــــا أنـــــتمُ كُنّـــــا   وكمـــــا نحـــن تكونـــــونْ

٥ – ابن زيدون:

مـــا علـــى ظنّـــيَ بـــاسُ   يجـــرح الـــدهر ويأســـو
ربّمـــا أشـــرف بـــالمرْ   ءِ علـــى الآمـــال يـــاسُ
ولقـــد ينجيـــكَ إغفـــا   لٌ ويرديـــك احتـــراسُ
والمحـــاذير ســـهامٌ   والمقـــادير قيـــاسُ

٥أ – محمود حسن إسماعيل:

زهـــرةُ الـــوادي تجلّـــتْ   كعـــــروسٍ للربيـــــعْ
فهْـــو درٌّ فـــي لماهـــا   خـــاطف اللمـــح لمـــوعْ
ضـــحكت للفجـــر يصـــفو   نـــورُهُ فـــوق الـــزّروعْ
ولصـــبحٍ حـــالمٍ كالطّيـــ   ـــفِ رقّـــافٍ وديـــعْ

٦ – بشارة الخوري

مـــن رأى النجمـــةَ تهـــوى   مـــن فـــمِ الأفْـــقِ لِفَـــمْ
كلّمـــا رفّـــت علـــى ثغـــ   ـــرِكَ بـــاهى وابتســـمْ

بعـــض هـــذا التّيـــه يـــا لُبــْـ ـــــــــنانُ فالــــــــدّنيا قِسَـــــــــمْ
ملعـــــبَ الأحـــــلامِ مـــــا أحْـــــ ـــــــــلاكَ، حُلْـــــــوَ المبتســـــــمْ

٦أ[1] – أم السليك :

طـــــــاف يبغـــــــي نجـــــــوةً مـــــــن هـــــــلاك فهلـــــــكْ
ليـــــــتَ شـــــــعري ضـــــــلّةً أيُّ شـــــــيءٍ قتَلَـــــــكْ
أمـــــريضٌ لـــــم تعـــــدْ أم عـــــدوٌّ ختَلَـــــكْ
كـــــلّ شـــــيءٍ قاتـــــلٌ حـــــين تلقـــــى أجلَـــــكْ

قصيدة المتنبي لعلها أول قصيدة على هذا الوزن حيث ينتهي الصدر ب ٢ ٣ ٢

٢ ٣ ٤ ٣ ٤ ٣ ٢ ٢ ٣ ٤ ٣ ٤ ٣ ٢

إنّما بـدر بـن عمّـارٍ سـحابُ هطِـلٌ فيـه ثـوابٌ وعقـابُ
إنّمـا بـدرٌ رزايـا وعطايـا ومنايـا وطِعـانٌ وضِـرابُ
مـا يجيـلُ الطـرْفَ إلا حَمِدَتْـهُ جُهـدها الأيـدي وذمّتـه الرّقـابُ
مـا بـه قتـلُ أعاديـه ولكـن يتّقـي إخـلاف مـا ترجـو الـذّئابُ

لنستعرض الآن تطبيق المشتقة الرابعة على الصورة الثالثة مذكرا بأن ما لم يذكره الخليل من نتائج تطبيقنا لا يسمّى شعرا بل يسمى (موزونا) لا غير.

حيث يخلو الحشو من الرقم ٦ والفاصلة (السبب الخببي مجمدا كان أو نشطا) فإن التناوبية ٣٤٣ في آخر الشطر يمكن أن تفك لتتحول إلى ٣ ٢ ١ ٣ = ٣ ٢ (٢) ٢ وهذا في آخر العجز يكافئ التركيب ٣ ٢ ٢ ٢ وهذه يفترض أنها قابلة للزحاف على وجهين ٢٢١٣=٢٣٣ و ٢١٢٣ = ٣٢٣

ولا يأتي التركيب ٢٢٢ في آخر الصدر (منطقة العروض) أبدا إلا مزاحفا. وما لا شعر عليه من هذه المشتقة نجده من سلس الموزون

[1] قد ينسب بعضهم هذا للمديد ولا فرق في الجوهر بين نسبته للرمل أو المديد

البحر	المقاطع	٢	٣	٢	٢	٣
الرمل	الدائرة – المحور	جـ – ١٠	جـ – ٨	جـ – ٥	جـ – ٤	جـ – ٣
المديد	الدائرة – المحور	ب – ٧	ب – ٦	ب – ٥	ب – ٤	ب – ٣

الهزج

يقول إبراهيم ناجي :   أحقّا كنتَ في قربي......لعلّي واهمٌ وهْما

الشطران والمحاور	٨	٥	٤	٣	٢	١
الوزن على الدائرة	٣	]٢[	٢	٣	]٢[	٢
الصدر : لم أكن أعلم ..	أحقْ	قَنْ	كُنْ	تَفي	قُرْ	بي
العجز : أنّ في جنحكَ ..	لعلْ	لي	وا	هِمُنْ	وهْ	ما

وصورتا الهزج

١	٣	٢٢	٣	٢٢	١	٣	٢٢	٣	٢٢
					٢	٣	٢٢	٣	٢

وعلى هاتين الصورتين :

١ – كمال عبد الحليم

أخـــي مـــا نحـــن بـــالأحرا   ر لكـــن نحـــن عبـــدان
لقـــد ضـــاقت بنـــا الأوطـــا   نُ مـــا للعبـــد أوطـــان
أخـي مـا السـجن ؟ لـوفي السّجـ   ـــن تعــــذيب وحرمـــان
فهـــل يجـــدي مـــع الأحـــرا   ر قضـــــــبان وســـــــجّان

٢ –قينتا عاد

ألا يـا قيـلَ مـن عـوصٍ   ومـــن غـــادينَ ســـامِ
وعـــادٌ كالشـــماريخِ   مـــن الطّـــول الكـــرام
ســقى الله بنـــي عـــادٍ   معـــاً صـــوب الغمـــام

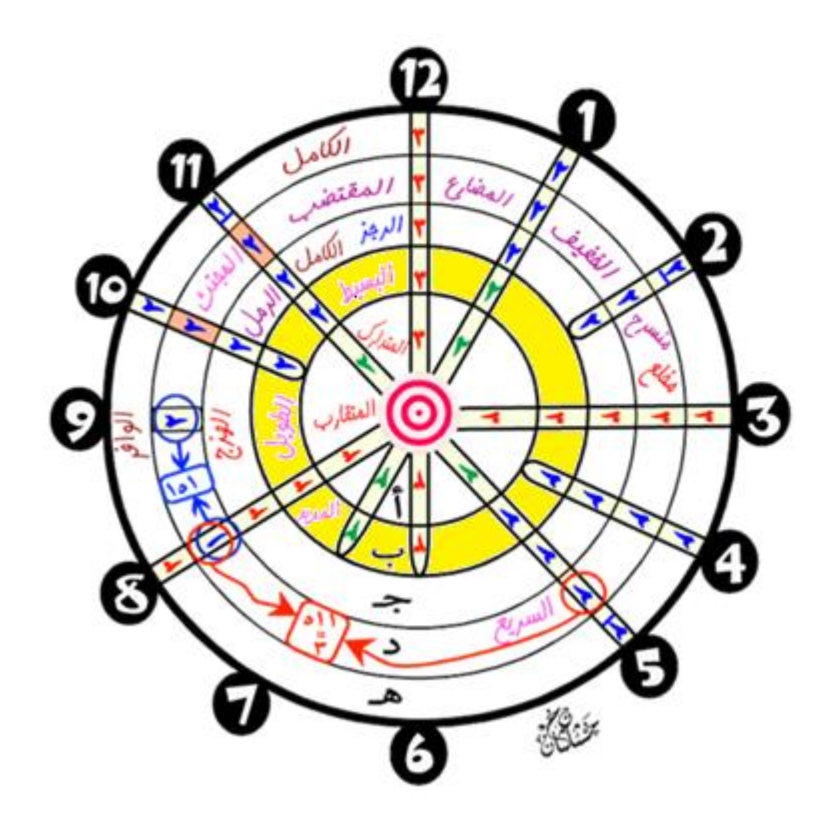
للبحتري قصيدة من تسعة أبيات على الصورة

٣ ٤ ٣ ٤ ٣ ٤   ٣ ٤ ٣ ٤ ٣ ٤

ومنها مع مطلعها :

أبا العباس برزت على قومـ   ـك آداباً، وأخلاقاً، وتبريزا
فلو صورت من شيء سوى الناس   إذا كنت من العقيان إبريزا

١٠- دائرة (ب – المختلف) – دائرة ٤ و ٢ : البسيط – الطويل – المديد

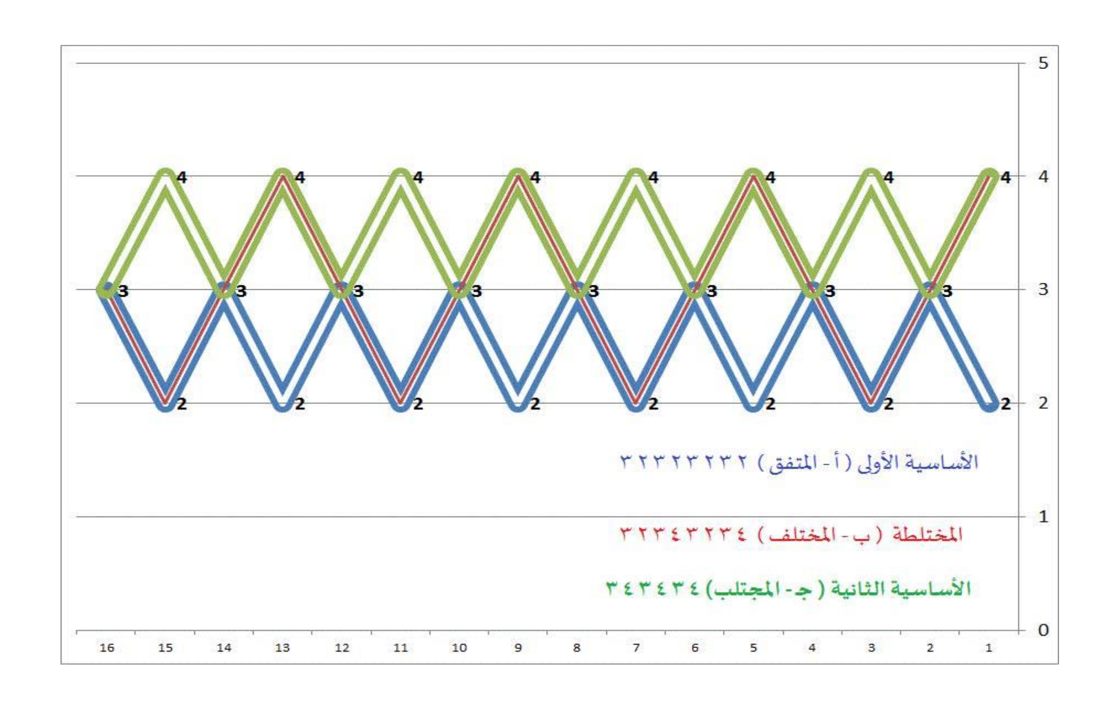


وهذه الدائرة ناتجة عن تناوب الوتد ٣ مع الرقمين الزوجيين ٢ تارة و ٤ تارة أخرى، وهذا ناتج عن تكونها من التقاء الدائرتين (أ – المتفق) ومنها الرقم ٢ و (جـ – المجتلب) ومنها الرقم ٤، وهذا سبب تأخيرها لما بعد الإحاطة بتينك الدائرتين، وتقصي آثار خصائصهما فيها.والشكل التالي يمثل ذلك التداخل

١.- يتناوب الوتد ٣ مع السبب ٢ فتنتج دائرة (أ – المتفق) ٣ ٢ ٣ ٢ ٣ ٢ ٣ ٢ وبحراها المتقارب والمتدارك.

٢.- يتناوب الوتد ٣ مع اجتماع السببين ٢ ٢ = فتنتج دائرة (حـ – المجتلب)، وبحورها الرجز والرمل والهزج.

كما يصور ذلك الشكل الجزء العلوي من الشكل التالي



يتم تداخل الدائرتين (أ) و (جـ) كما في الجزء العلوي فينتجان دائرة (ب – المختلف) وبحراها الرئيسان: "الطويل والبسيط" أما "المديد" فيدخل في إطار (الاجتزاء الكبير) أي: (الإسقاط من أول الشطر أو آخره أو منهما معا).وهو مُفصَّل في الرقمي. وهذه الدائرة هي الوحيدة الناجمة من تداخل دائرتين ولهذا كان بحراها الطويل فالبسيط هما الأثرى إيقاعا بين بحور الشعر العربي.

البسيط:	لما رنا حدثتني النفس قائلة	يا ويح جنبك بالسهم المصيب رُمي
الطويل:	رنا حدثني النفس قائلة لَمّا	بجنبك بالسهم المصيب رُمي أصمى
المديد:	حـــدثني الـــنفس قائلـــة	ذاك بالســـــهم المصـــــيب رُمـــي

المحاور	١١	١٠	٨	٧	٦	٥	٤	٣	١[1]	١٢	١١	١٠
المقاطع	٢	}٢{	٣	٢	٣	}٢{	}٢{	٣	[٢] {٢} ٢	٣	٢	
البسيط	لمْ	ما	رنا	حَدْ	دَثَتْ	ننْ	نفْ	سُقا	ءِ	لتن		
الطويل			رنا	حَدْ	دَثَتْ	نفْ	سقا	سُقا	ءِ	لتن	لْمْ	ما
المديد				حَدْ	دَثَتْ	نفْ	سقا	سقا	ءِ	لتن		
المقاطع	٤		٣	٢	٣	}٤{		٣	٢	٣	٤	

[1] زحاف هذا السبب [واجب] في البسيط، جائز في الطويل ، {مستحسن} في المديد

وفما يلي رموز الأسباب في هذه الدائرة:

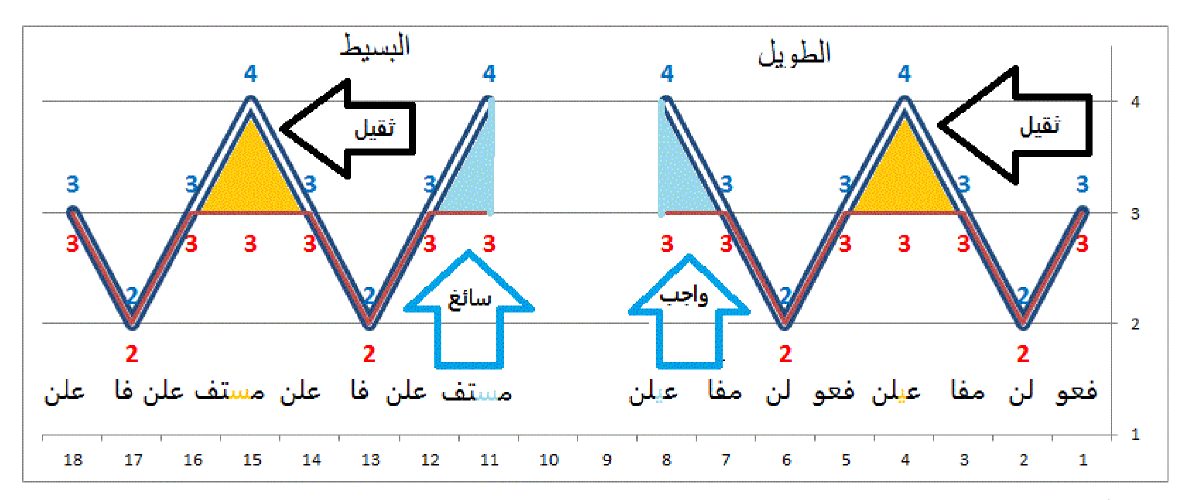
م	الرمز	خواصه
١	٢	قابل للزحاف لأنه غالبا في البادئة ٢ ٣ أو داخل في في المتناوبة ٣ ٢ ٣
٢	}٢{	مستثقل الزحاف
٣	[٢]	سبب إذا وقعت متناوبته ٣٢٣ آخر العجز –في الدائرة– وجب زحافه ٣[٢]٣ (في البسيط) أو حَسُن ٣{٢}٣ فـي المديد والطويـل المحـذوفين أي (– ٢) وبـذلك تنتقـل المتناوبـة الأخيرة ٣٢٣ إلى الختامية ٣١٣ التي تكون في الصدر ٣ (٢) ٢ وتتحول في العجز إلى ٣ ٢ ٢ أي يجوز أن تأتي ٣ ٢ ٢ أو ٣ (٢) ٢ على إحداهما في القصيدة الواحدة.
٤	(٢)	سبب ثقيل = ١ ١ لا يرد إلا في آخر الشطر.
٥	((٤))	فاصلة = (٢) ٢
٦	٢	سبب خببي يكون خفيفا ٢ أو ثقيلا (٢) منه ما يرد في آخر العجز
٧	}٤{	سببان يستثقل زحاف أي منهما

يرد في الشعر أحيانا زحاف سببي ٤=٢٢ ليتحول ٢ ٢ إلى ١١ وسنرمز لهذا الزحاف بالرمز ز ١١ . في هذه الدائرة إذا بدأ الشطر ب ٤ (البسيط) فقد يرد في الشعر تحول ٢٢ إلى ١١ وهو مستثقل يحسن تجنبه.

تنفرد (تستأثر) هذه الدائرة بأنها الوحيدة التي تحتوي الرقمين ٤ و٢ مكررين متناوبين. والمحافظة على هيئة هذا التناوب تجعل المتناوبة ٣٤٣ مستقرة يستبعد زحاف أي من سببيها، فإذا زوحف أحدهما كان ذلك مرذولا[١] أو شاذّا غريبا تنفر منه الأذن[٢] .

ومما ورد في هذا قول أبي العلاء المعري (٢٣–٨٨) :" والجزء الثالث من البسيط أي حرف سقط منه بان فيه لصاحب الذوق". قبض مفاعيلن الثانية في الطويل وخبن مستفعلن الأولى في البسيط متقاربان في الحكم، وقبض مفاعيلن الأولى في الطويل ومستفعلن الثانية في البسيط لهما نفس الحكم، وما ذاك إلا لأن ٣ ٢ ٢ ٣ في المنطقة الصفراء في كل منهما تقع على محاور الساعة : ١٢ –١١ – ١٠ – ٨ وموضع الزحاف هو المحور رقم ١١

[١] د. إبراهيم أنيس – موسيقى الشعر (ص – ٦٠)
[٢] نفس المصدر السابق (ص – ٧٤)



الشكل أعلاه توضيح لذلك ومقدمة لما سيلي تفصيله من موضوع الهيئة والكم

البسيط

يقول أبو البقاء الرندي:

هي الأمور كما شاهدتها دولٌ	من سرّه زَمَنٌ ساعته أزمانُ
١ ٢ ٣ ١ ٣ ٢ ٢ ٣ ١ ٣	٢ ٢ ٣ ١ ٣ ٢ ٢ ٣ ٢ ٢
١ ٢ ٣ ١ ٣ ٢ ٢ ٣ (٢) ٢	٢ ٢ ٣ ١ ٣ ٢ ٢ ٣ ٢ ٢
٣ ٣ ١ ٣ ٤ ٣ ((٤)	٤ ٣ ١ ٣ ٤ ٣ ٤

الأشطر والمحاور	١١	١٠	٨	٧	٦	٤	٥	٣	١	١٢
الوزن على الدائرة	٢	}٢{	٣	٢	٣	}٢{	}٢{	٣	[٢]	٣
الصدر : هي الأمور	١	٢	٣	١	٣	٢	٢	٣	١	٣
									(٢)	٢
العجز : من سرّه	٢	٢	٣	١	٣	٢	٢	٣	٢	٢

وصور البسيط كالتالي (الجدول-٩):

الصدر								العجز							
١	}٢{٢	٣	٢	٣	٢٢	٣	٢(٢)	١	٢٢	٣	٢	٣	٢٢	٣	٢(٢)
								٢	٢٢	٣	٢	٣	٢٢	٣	٢٢
٢	٢٢	٣	٢	٣	٢٢	٣		٣	٢٢	٣	٢	٣	٢٢	٣	هـ
								٤	٢٢	٣	٢	٣	٢٢	٣	
								٥	٢٢	٣	٢	٣	٢٢٢		
٣	٢٢	٣	٢	٣	٢١	٢		٦	٢٢	٣	٢	٣	٢٣=٢٢١		
								٦أ[1]	٢٢	٣	٢	٣	٢١هـ=٣هـ		
٣م	٢٢	٣	٢	٣	١٢	٢		٧م	٢٢	٣	٢	٣	٣٢=٢١٢		

أبيات على صوَره:

١- أحمد شوقي:

ريـــمٌ علــى القـــاعِ بــين البـــان والعلــم	أحـلّ ســفك دمــي فــي الأشــهر الحــرمِ
رمـــى القضــــاءُ بعينَــي جـــؤذرٍ أســـداً	يـــا ســاكن القـــاع أدركْ ســـاكن الأجـمِ
لَمّــــا رنــــا حـــــدّثتني الـــــنفس قائلــــةً	يـــا ويـــح جنبـك بالســهم المُصـيب رُمـي

[1] توخيت في الترقيم أن ألتزم بما انعقد عليه الإجماع من صور البحور الواردة عن الخليل وما ورد من شعر على صور أخرى أضفت لرقمه رمزا حرفيا (م) حيث تكون الإضافة في الصدر والعجز، و (أ ، ب ...إلخ) حيث تكون الإضافة في العجز.

جحـــدتها وكتمـــتُ الســـهم فـــي كبـــدي		جـــرح الأحبّـــة عنـــدي غيـــرُ ذي ألـــمِ

٢- أبو البقاء الرندي:

لكـــل شـــيءٍ إذا مـــا تـــمّ نقصـــان		فـــلا يُغـــرُّ بطيـــب العـــيش إنســـانُ
هـــي الأمـــورُ كمـــا شـــاهدتها دُولٌ		مَـــن سَـــرَّهُ زَمـــنٌ ســـاءَتهُ أزمـــانُ
وهـــذه الـــدار لا تبقـــي علـــى أحـــد		ولا يـــدوم علـــى حـــال لهـــا شـــان
يُمـــزق الـــدهر حتمًـــا كـــل ســـابغةٍ		إذا نبـــت مشْـــرفيّاتٌ وخُرصـــانُ

٣- من العقد الفريد:

يـا طالبـا فـي الهـوى مـالا يُنـالْ (مصـرّع)[1]		وســـائلاً لـــمْ يَعَـــفْ ذلّ الســـؤالْ
ولّـــت ليلالـــي الصّـــبا محمـــودةً		لـــو أنهـــا رجعـــتْ تلـــك الليـــالْ
وأعقَبَتهـــا التـــي واصـــلْتُها		بـــالهجر لَمّـــا رأت شـــيب القـــذالْ
لا تلـــتمس وصـــلةً مـــن مخلـــفٍ		ولا تكـــن طالبـــاً مـــا لايُنـــالْ
" يـــا صـــاح قـــد أخلفـــت أســـماءُ مـــا		كانـــت تُمنّيـــكَ مـــن حســـن الوصـــالْ"

٤- من العقد الفريد:

ظـــالمتي فـــي الهـــوى لا تظلمـــي		وتصـــرمي حبـــلَ مـــن لـــم يصـــرمِ
أهكـــذا بـــاطلاً عـــاقبتني		لا يـــرحم الله مـــن لـــم يـــرحَمِ
قتلـــتِ نفســـاً بـــلا نفـــسٍ ومـــا		ذنـــبٌ بـــأعظمَ مـــن ســـفك الـــدّمِ
لمثـــل هـــذا بكـــت عينـــي ولا		للمنـــزل القفـــر أو للأرسُـــمِ
"مـــاذا وقـــوفي علـــى رســـمٍ عفـــا		مخلولـــقٍ دارسٍ مســـتعجِمِ "

٥- من كتاب الكافي للتبريزي:

ســـيروا معـــا إنّمـــا ميعـــادكم		يـــوم الثلاثـــاء بطـــن الـــوادي

٦- أبو بكر بن القوطية :

زَبَرجَـــدٌ فَوقَـــهُ نُضـــارُ		مُخَلَّـــصٌ لـــم تُذِبـــهُ نـــارُ
قـــد شـــاركَ الـــدَهرَ فهـــو ليـــلٌ		وافـــاهُ مـــن صـــبحِهِ اصـــفِرارُ
فـــأَوَّلُ الخَلـــقِ مِنـــهُ لَيـــلٌ		وُمنتهـــى خلقِـــهِ نَهـــارُ
فـــي الرِيـــاضِ مُـــنشٍ		لَـــهُ علـــى الخِلقَـــةِ اقتِـــدارُ

---

[1] التصريع أن ينتهي الصدر بمقاطع لا تجوز إلا في آخر العجز.

٦أ[1] إبراهيم ناجي :

نـــــارٌ مــــــن الشـــــوقِ إثْـــــرَ نـــــارْ   فـــــــــلا هــــــــــدوءٌ ولا قـــــــــرارْ

إنّـــــــــك لــــــــــي مبـــــــــدأٌ وعَـــــــوْدٌ   منـــــــكَ إلـــــى صــــــدرك الفــــــرارْ

يـــــــا مرفـــــــأ الــــــــروح لا تـــــــدعني   بـــــــــــلا دليــــــــــلٍ ولا منـــــــــارْ

مــــــــــوجٌ وروحٌ وزحـــــــــــف ليــــــــــلٍ   فمـــــــن دمــــــارٍ إلــــــى دمـــــارْ

٧م[2] عبد الله بن الحفيظ الكفيف (ت٤٣٧هـ):

قصّـــــــر عـــــــن لـــــومي اللائـــــمُ   لمّـــــــــا درى أننــــــــي هـــــــائمُ

مـــــا زلـــــتُ فــــي حبّـــه منصـــــفاً   مـــن لـــم يـــزلْ وهـــو لـــي لائـــمُ

أســـــــهر ليلـــــــي غرامـــــــا بـــــــه   وهـــــو أخـــــو ســــــلوةٍ نـــــائمُ

مهفهــــــــفٌ مـــــــاس فـــــي بـــــرده   غصـــــنٌ بتيـــــه الصّـــــبا نـــــاعمُ

تلك كانت صور البسيط، وكما كانت لنا في المتقارب وقفة استخلصنا منها بعض المشتقات، فلنا هنا أيضا وقفة لاستخلاص بعض المشتقات

الصورة ٦أ لاتظهر مستقلة في كتب العروض. وهي توأم الصورة ٦ ذلك أنهما من منشأ واحد ذي فرعين. بعد تحول التركيب ٤ ٣ في الصورة ٤ إلى التركيب ٢٢٢ (كما سيأتي بيانه) الذي يمكن زحافه على وجهين ٢٢١ = ٢٣ في آخر الصورة ٦

---

[1] أنظر المشتقة الأولى (ص -٢٠٩)

[2] يقارن مع الرجز حيث ينتهي الصدر والعجز بالخاتمة ٣ ٣ ٢ فإن ثمة صورة أخرى وهي ٣ ٢ ٣ وهما من أصل واحد ٣ ٢ ٢ ٢ الذي يرجع إلى المتناوبة ٣ ٤ ٣ في البحور التي تخلو من السبب الخببي وهذا التحديد يستثني الوافر من الحكم لأن شطره ينتهي ب ٣ ٣ ٢ ،. وانتماء الوزنين لمجزوء البسيط كانتماء الرجز والسريع المنتهية أشطر كل منهما ب ٣ ٣ ٢ و٣ ٢ ٣ إلى ٣ ٢٢٢

جاء في العقد الفريد (١-جـ٦- ص ٢٦١) : " العروض المقطوع الممنوع من الطي وضربه مثله "

كآبة الذّل في كتابي   ونخوة العز في جوابي

قتلتَ نفسا بغير نفسٍ   فكيف تنجو من العذاب

٣ ٣ ٢ ٣ ٣ ٢   ٣ ٣ ٢ ٣ ٣ ٢

وقوله" المقطوع الممنوع من الطي وضربه مثله" تعني برموز الرقمي ٤ ٣ ٢ ٣ ٢]٢[٢ وهذا يعني:

وعدم نصه على أن العروض ممنوع من الخبن يعني جواز أن يأتي الصدر ٤ ٣ ٢ ٣ ٢ ٢ ٢ وهذا لا يصح.

فلا يصح أن يقال : قتلتَ نفسا لها(تحريمٌ ٢ ٢ ٢) فكيف تنجو من العذاب (كما في معلقة عبيد) فالخبن في الصدر واجب فيكون التعبير الصحيح عن هذا الوزن :

٤ ٣ ٢ ٣ [٢]]٢[٢   ٤ ٣ ٢ ٣ ٢]٢[٢،

العروض المقطوع الممنوع من الطي واجب الخبن والضرب المقطوع الممنوع من الطي.

ونسبة البيت : ما زلت في حبّه منصفاً   من لم يزلْ وهو لي لائمُ   إلى مجزوء البسيط تعني أن وزن كل من شطريه = ٤ ٣ ٢ ٣]٢[[٢] ٢ = ٤ ٣ ٢ ٣ ٢ ٣

ووصفه : العروض المقطوع الممنوع من الخبن وضربه مثله

و ٢١٢ في آخر الصورة ٦أ. سأتوخى المحافظة على تسلسل صور البحور كما قررها الخليل وأية إضافة ستحمل ترقيما مغايرا لتحديدها. وتنطبق هنا المشتقة الثالثة التي تنص على أنه حيث يخلو الحشو من الرقم ٦ والفاصلة (السبب الخببي مجمدا[١] كان أو نشطا) فإن التناوبية ٣٤٣ في آخر العجز يمكن أن تفك لتتحول إلى الخاتمة ٣ ٢ ١ ٣ = ٣ ٢ (٢) ٢ حيث التركيب ٢(٢) ٢ يتحول لمكافئه ٢ ٢ ٢ الذي يمكن أن يأتي في آخر العجز هكذا أو مزاحفا، ويستفاد من هذه المشتقة أن التركيب ٢ ٢ ٢ لا يأتي في آخر الصدر إلا مزاحفا[٢] لتكون خاتمة الصدر ٣١٢٢=٣٣٢ وتكون خاتمة العجز ٣ ٢ ٢ ٢ أو ٣ ٣ ٢ لوحدة القافية أو تكون خاتمة الصدر ٣٢١٢=٣٢٣ وتكون خاتمة العجز مثلها ولا تتداخل مع الخاتمة ٣ ٢٢٢ لاختلاف القافية. وما لا شعر عليه من هذه المشتقة من سلس الموزون مع توقع صحة ٣٢٣ في آخر الصدر والعجز معا التزاما بوحدة القافية.(مجزوء البسيط – الرجز / السريع – المديد)

المحاور	١١	١٠	٨	٧	٦	٥	٤	٣	١	١٢
	٢	}٢{	٣	٢	٣	}٢{	}٢{	٣	٢ش	٣
صدر أول البسيط	٢	}٢{	٣	٢	٣	}٢{	}٢{	٣	[٢]	٣
صدر ثالث الطويل			٣	٢	٣	}٢{	}٢{	٣	{٢}	٣
صدر خامس المديد				٢	٣	}٢{	}٢{	٣	{٢}	٣

في غير الدائرة (أ) إذا انتهى صدر بيت على الدائرة بالمتناوبة ٣ ٢ ٣ فإننا نرمز لها ب ٣ [٢] ٣ أو ٣{٢}٣ وذلك يعني أن سببها في واقع الشعر [يجب] كما في البسيط أو {يستحب} كما في المديد زحافه،
لتنفك المتناوبة ويحل محلها في نهاية الصدر التركيب ٣ ١ ٣= ٣ (٢) ٢، أما العجز فيمكن أن يكون آخره ٣ (٢) ٢ أو ٣ ٢٢ مع التزام إحدى الصورتين في ذات القصيدة، وبعبارة أخرى يمكننا اعتبار آخر تركيب في العجز ٣ ٢ ٢ حيث السبب الأول خببي ذو وجهين [عدا الطويل فيؤدي فيه ذلك إلى الموزون] . ولندع هذه بالمشتقة الرابعة. وتقارن هذه المشتقة بالمشتقة الثانية في الدائرة (أ) للتفريق بين ما ينتهي ب ٣ ٢ ٣ في واقع الشعر والدائرة وما ينتهي بها في الدائرة دون واقع الشعر.

الرمز للسبب الواقع على وحور ١ بالرمز ٢ش إشارة إلى أن خاصيته من وجوب أو استحسان زحافه مقيدة بمشتقة وهي هنا الرابعة.

الصورة ٦أ = ٤ ٣ ٢ ٣ ٢ ٣ ٤ ٣ ٢ ٣ ٢ ٣

---

[١] السبب الأول ٢ من الرقم ٦=٢٢٢ في الحشو سبب خببي مجمد ، ومعنى تجميده أنه لو تحول إلى سبب ثقيل لبقي الشطر من الشعر ولكنه ينتقل إلى بحر آخر وسيأتي تفصيل ذلك في الخفيف. وبسبب خببيته فزحافه ثقيل مكروه.

[٢] يروى في كتب العروض البيت :

ما هيّج الشوق من أطلالٍ أضحت قفارا كوحي الواحي

حيث ينتهي الصدر ب ٢ ٢ ٢ من غير تصريع، وهذا نادر جدا بل هو شاذ كما في بعض أبيات معلقة عبيد بن الأبرص من نحو قوله :

فكل ذو نعمةٍ مخلوسٌ وكل ذي أمل مكذوبُ

أو لعلّ ذلك كان مألوفا في الجاهلية ثم استقر الذوق العربي فيما بعد على استثقاله.

مع أن آخر شطرها ٣ ٢ ٣ وليس ٣ ٢ ٣ ، إلا أنها تغري بتطبيق المشتقة الثانية عليها كما في السريع لتنتج

٤ ٣ ٢ ٣ ٢ ٣   ٣ ٣ ٢ ٣ ٢ ٢

لابن سناء الملك[١]

ما فوه ميمٌ ولكنّه   علامة الجزم في الميمِ

وليتأمله القارئ في ظل المشتقة الثانية (ثالث السريع):

ما فوه كالميم ولكنّه   علامة للجزم في الميمِ

٤ ٣ ٢ ١ ٣ ٢ ٣   ٣ ٣ ٤ ٣ ٢ ٢

تمرين – ١٥   الحل (ص- ٤٢١)

هذه أبيات شائعة لنازك الملائكة على الصورة ١٦أ والمطلوب أن ننقلها إلى الوزن الذي تتنبأ المشتقة الثانية بوروده :

٤ ٣ ٢ ٣ ٢ ٣   ٤ ٣ ٢ ٣ ٢ ٢

خضـــــراءُ بــــرّاقةٌ مُغْدِقـــهْ	كأنّـهـــــا فَلْقَـــــةُ الفســـــتقهْ
الشَّعــرُ ســبحانَ مَــنْ لَمَّــهُ	والثّغْــرُ ســبحانَ مَــنْ فتَّقَــهْ
شفاهُهـــــا شَـــــفَقٌ أحمـــــرٌ	كـم حــاولَ الـورْدُ أن يسـرِقَهْ
سُمْرَتُهـــــا عَسَـــلٌ ســـائلٌ	للحــسْنِ فــي خــدِّها رقرَقَــهْ
داليَـــــةٌ غضَّـــــةٌ عذْبَـــــةٌ	فـــي هُدْبِـــها نجْمــةٌ مُشْــرِقَهْ

[١] عثرت على هذا البيت منفردا في الفن ومذاهبه في الشعر العربي للدتور شوقي ضيف (ص- ٤٩٦)

٢- الطويل

يقول عماد الدين الأصفهاني:

فلا يستحقُّ القدسَ غيرُكَ في الورى ... فأَنتَ الذي من دونهم فتحَ القُدسا

٣ ٢ ٣ ٢ ٢ ٣ ١ ٣ ٣ ... ٣ ٢ ٣ ٢ ٢ ٣ ١ ٣ ٢ ٢

المحاور	٨	٧	٦	٤	٥	٣	١	١٢	١١	١٠
الوزن على الدائرة	٣	٢	٣	{٢}	{٢}	٣	٢	٣	٢	٢
الصدر : فلا يستحق..	٣	٢	٣	{٢}	{٢}	٣	١	٣	[٢]	٢
العجز : فأنت الذي ..	٣	٢	٣	{٢}	{٢}	٣	١	٣	٢	٢

وصور الطويل كالتالي:

١	٣	٢	٣	٢٢	٣	٢	٣	[٢]	٢	١	٣	٢	٣	٢٢	٣	٢	٣	٢	٢
										٢	٣	٢	٣	٢٢	٣	٢	٣	[٢]	٢
										٣	٣	٢	٣	٢٢	٣	٢	٣	٢	

وعلى هذه الصور الأبيات التالية:

١- لابن الفارض:

١ هـو الحـبُّ فاسلَمْ بالحشا مـا الهـوى سـهْلُ ... فمـا اختـاره مضنـىً بـه ولـه عقـلُ

وعـيش خاليـاً فالحـبُّ راحتُـه عنـاً ... وأوّلُـه سُـقْمٌ وآخـره قتـلُ

ولكـن لـديّ المـوتُ فيـه، صـبابةً ... حيـاةٌ لمـن أهـوى، علـيّ بهـا الفضـلُ

نصـحتُك علمـاً بـالهوى والـذي أرى ... مخـالفتي، فـاختر لنفسـك مـا يحلـو

١- للنابغة الذبياني:

٢ كلينـي لهـمٍّ يـا أُميْمَـةُ ناصـبِ ... وليـلٍ أقاسـيه بطـيء الكواكـبِ

تطـاولَ حتـى قلـتُ لـيسَ بِمُـنْقضٍ ... ولـيس الـذي يرعـى النجـومَ بآئـبِ

وصـدرٍ أراحَ الليـلُ عـازبَ هَمّـهِ ... تضـاعف فيـه الحـزنُ مـن كـلّ جانـبِ

علـيَّ لعَمْـرٍ نعمـةٌ بعـد نعمـةٍ ... لوالـدهِ، ليسـت بـذات عقـاربِ

١- للمتنبي:

٣ ليـاليَّ بعـد الظـاعنين شُـكولُ (مصـرّع) ... طـوالٌ وليـلُ العاشـقين طويـلُ

يُـبِنَّ لـيَ البـدرَ الـذي لا أريـده ... ويُخفـين بـدراً مـا إليـه سـبيلُ

ومـا عشـت مـن بعـد الأحبـة سـلوةً ... ولكنّنـي للنائبـات حَمـولُ

وإنّ رحـــــــيلاً واحـــــــدا حـــــــل بينــــــا وفـي المـوتِ مـن بعـد الرحيـلِ رحيـلُ

قد يأتي عجز أول الطويل ٣ ٢ ٢ ٣ ٢ ٢ ٣ ١ ٣ ٢ ٢ منتهيا ب ١ ٣ ٤ وهذا التركيب إن وجد في البحور فهو بحري لا غير ١ ٣ ٤ ودليل بحريته أنه قد يأتي ٢ ٣ ٤ ، وإن وجد في الخبب فهو خببي.

فأَنتَ الذي من دونهم فتحَ/يفتح القُدْسا ف تحل قدْ سا = ٤٣١ يف تحل قد سا =٤٣٢

أسألُ من قد فتح/يفدي القدْسا ف تحل قدْ سا =٤٣١=(٢)٢٢٢ يف دلْ قدْ سا=٢٢٢٢ وهذا لا يجوز أبدا في البحور لتوالي أربعة أسباب، ولا يرد إلا في الخبب

أما التركيب ٤ ١ ٣ = ٢ ٢ (٢) ٢ فلا يكون إلا في الخبب.

في ثالث الطويل : ٣ ٢ ٢ ٣ ٤ ٣ ٢ ٢ ٣ ٣ ٢ ٢ ٣ ٤ ٣ {٢} ٣ ٢

أي أن آخر العجز يغلب عليه أن ينتهي بعد الأوثق ب ١ ٣ ٢ وهنا اعتباران، جواز تنظير التخاب باعتبار ١ ٣ ٢ = (٢) ٢ ٢ ثم تحويلها بالتكافؤ الخببي إلى ٢ ٢ ٢

ولكن ما ينتج عن عملية التخاب وإن قبله السمع إلا أنه (موزون لا شعر)

ومن ذلك ما أورده د. عمر خلوف[1] : " في أحد أعداد المجلة العربية فاتني تسجيل رقمه وتاريخه، لفت انتباهي مطلع قصيدة على ثالث الطويل يقول:

أيجتاحُ شعباً حقُّهُ مكفولُ	ويسعى لحربي حاقدٌ وخذولُ
٣ ٢ ٢ ٣ ٢ ٢ ٣ ٢ ٢ ٢	٣ ٢ ٢ ٣ ٢ ٢ ٣ (٢) ٢ ٢
٣ ٢ ٢ ٣ ٢ ٢ ٣ ٤ ٢	٣ ٢ ٢ ٣ ٢ ٢ ٣ ((٤) ٢
٣ ٢ ٢ ٣ ٢ ٢ ٣ ٢ ٢ ٢	٣ ٢ ٢ ٣ ٢ ٢ ٣ ٢ ٢ ٢

واضح أن شطره الأول جاء على (فعولن مفاعيلن فعولن فعْلن). وبتعديل ضئيل على الشطر الثاني يصبح البيت:

أيجتاحُ شعباً حقُّهُ مكفولُ ويسعى لحربي حاقدٌ مَخْذولُ

والغريب أن قصيدة أخرى من ذات المجلة ورد أحد شطورها على هذا الوزن، وهو:

عرفنا بها الأعداءَ والأصحابا

وعلقتُ حينها بالقول: أرى في هذا الوزن انسياباً موسيقياً مقبولاً.

وقد وقعتُ فيما بعد على قصيدتين على ثالث الطويل، للشاعر الحموي المرحوم: صلاح الدين العكاري، في ديوانه عرائس الأحلام، الأولى منهما عشر أبيات؛ ستة منها جاءت على الضرب فعْلن

تظنّـــينَ بُعْـــدي عنـــكِ يخلـــقُ ســـلوةً	وهيهــــاتَ أن أســـلوكِ أو أنســـاكِ
فبُعــدي وقربـــي منـــكِ ســـيّانَ، إننـــي	علـــى كـــلّ حــــالٍ منهمـــا ألقـــاكِ
إذا غبـــتِ عنـــي كـــانَ طيفُـــكِ مـــاثلاً	كـــأنّ حيــــاتي كلّهـــا عينـــاكِ
تعـــاودني ذكـــراكِ إنْ ضـــمّني الـــدّجى	ويـــا طالمـــا تعتـــادني ذكـــراكِ
كأنّكِ أعباقُ الحياةِ أشمُّه	فكلُّ عبيرٍ جاء من ريّاك

[1] http://www.alfaseeh.com/vb/showthread.php?t=54690&p=413204&viewfull=1#post413204

المديد

يقول المهلهل:

يا لَبَكْرٍ أنشروا لي كُلَيْباً   يا لَبَكْرٍ أينَ أينَ الفرارُ

٢ ٣ ٢ ٢ ٣ ٢ ٣ ٢   ٢ ٣ ٢ ٢ ٣ ٢ ٣ ٢

المحاور	٧	٦	٥	٤	٣	١	١٢	١١
الوزن على الدائرة	٢	٣	}٢{	٢	٣	٢	٣	٢
الصدر : يا لبكرٍ أنشروا..	٢	٣	٢	٢	٣	٢	٣	٢
العجز : يا لبكر أين ...	٢	٣	٢	٢	٣	٢	٣	٢

وصوره كالتالي :

	٧	٦	٥/٤												
١	٢	٣	٢٢	٣	٢	٣	٢	١	٢	٣	٢٢	٣	٢	٣	٢
٢	٢	٣	٢٢	٣	٢	٣		٢	٢	٣	٢٢	٣	٢	٣	ه
								٢أ	٢	٣	٢٢	٣	٢	٣	٢
								٣	٢	٣	٢٢	٣	٢	٣	
								٤	٢	٣	٢٢	٣	]٢[	٢	
٣	٢	٣	٢٢	٣	٣ [٢]			٥	٢	٣	٢٢	٣	١	٣	
					٢(٢)=٣١			٦	٢	٣	٢٢	٣	]٢[	٢	

وعلى هذه الصور:

١- ليحيى بن زياد

إنّ شيب الرأسِ بعد الشّبابِ   لَنُهــى عــن جامحــات التصــابي

إنّــما الشـيبُ سـهام المنايـا   ولــذي الصــبوة أدنــى العتــابِ

مرحبــاً بالشـيبِ مـن زائـر   وســقى الــرحمن شــرخَ الشــباب

مـا يـزال الـدهر يرمـي الفتـى   كــلّ حــينٍ بســهامٍ صــيابِ

٢- من العقد الفريد

يا وميض البرق بين الغمامْ   لا عليهــا بــل عليــك الســلامْ

إنّ فــي الأحــداجِ مقصـورةً   وجههــا يهتــك ســتر الظــلامْ

تحسـب الهجْـرَ حـلالا لهـا   وتــرى الوصــل عليهــا حــرامْ

مـــا تأسّـيك لـــدارٍ خلــتْ ولشـــــعبٍ شـــــتّ بعــــد التئـــــامْ
"إنّمـا ذكـرُكَ مـا قـد مضــى ضلّـــــةٌ مثــــلُ حـــــديث المنـــــامْ

٢أ- يرى الأخفش جواز هذه الصورة

لـم يكـن لـي غيرُهـا خلّـةً ولهـا ما كــان غيــــري خليـلا
لـم يـزل للعين فـي كـل مـا غبطــــة حتـــى رأتنـــي قتـــيلا

٣- للحساني عبد الله

أطلقـــي حبّــك ثــمّ اســألي بعــــدُ عــــن مــــاضٍ ومســــتقبلِ
أقــدمي لا تـــدعي خـــاطراً بقطــــع الحاضــــرَ بالمأْمــــــلِ
إنّ عينـــاً غرّبتهـــا الـــمُنى عـــن هواهــا لـــهْيَ فـــي مجهـــلِ
هكـــــذا تغـــــرُبُ أيّامُنــــا والغــــدُ المنظــــورُ لــــم يُقبِــــلِ

٤- من العقد الفريد

أطلقـــي حبّــك ثــمّ اســألي بعــــدُ عــــن مــــاضٍ ومســــتقبلِ
أقــدمي لا تـــدعي خـــاطراً بقطــــع الحاضــــرَ بالمأْمــــــلِ
إنّ عينـــاً غرّبتهـــا الـــمُنى عـــن هواهــا لـــهْيَ فـــي مجهـــلِ
هكـــــذا تغـــــرُبُ أيّامُنــــا والغــــدُ المنظــــورُ لــــم يُقبِــــلِ

٥- لأبي تمام

لـــو تـــراه يـــا أبـــا الحســـنِ قمـــــراً أوفـــــى علـــــى غصُــــــنِ
قمــــرٌ ألقـــت جــــواهره فـــــي فــــؤادي جـــــوهر الحـــــزَنِ
كـــلّ جـــزءٍ مـــن محاســـنه فيــــــه أجـــــزاءٌ مـــــن الفِــــتَنِ
لـــيَ فـــي تركيبـــه بِـــدعٌ شـــــغلت قلبـــي عــــن السُّــــنَنِ
بـــأبي الأنصـــار مـــن نفـــرٍ نصــــروا ســــقْمي علــــى بـــــدني

٦- لعدي بن زيد

يـــا لُبَينـــى أوقـــدي النـــارا إن مـــــن تهـــــوَيْنَ قـــــد حــــارا
ربّ! نـــارٍ بـــتّ أرمقهـــا تقضــــــم الهنـــــديّ والغــــــارا
وبهـــا ظبْـــيٌ يؤجّجُهـــا عاقـــدٌ فــــي الخصـــر زنّـــارا

سنستعرض هنا تطبيق بعض المشتقات التي توصلنا إليها :

١- حسب المشتقة الأولى نتوقع أن تكون لأول المديد صورتان أخريان هما

أ - ٢ ٣ ٢ ٢ ٣ ٢ ٣ ٢ ٢ ٢ ٣ ٢ ٢ ٣ ٢ ٣ هـ

ب - ٢ ٣ ٢ ٢ ٣ ٢ ٢ ٢ ٢ ٣ ٢ ٢ ٣ ٢ ٣

صورتا العجز موجودتان في ثاني وثالث المديد ولكن صورة الصدر فيهما نقص من آخرها ٢

هل تسْلُسُ هاتان الصورتان المنسوجتان طبقا للمشتقة الأولى فلنأخذ الصورتين الثالثة والرابعة ونعدلهما ليتفقا مع المشتقة الأولى.

وسواء وجدت الوزن سلسا أو ممجوجا فهو ليس بشعر بل هو من (الموزون) إذ الأصل فينا إذا استسغنا وزنا لم ينظم عليه العرب أن نتهم ذائقتنا فربما يكون قبولنا لما تجنبوه فسادا في ذوقنا. ولكن إذا وجدنا شعرا عربيا من العصر العباسي يوافقه فما قبله فلا بأس من اعتباره شعرا.

أ – من العقد الفريد محرفا

يـــا ومـــيض البـــرق بـــين الغمـــامْ	لا عليهـــا بـــل عليـــك الســـلامْ
إنّ فـــــي أحـــــداجها مقلتيهـــــا	مِنْهمـــا يُهتـــك ســـترُ الظـــلامْ
٢ ٣ ٢ ٢ ٣ ٢ ٢ ٢	٢ ٣ ٢ ٢ ١ ٣ ٢ ٣ ٥
تحســـــب الهجْـــــرَ حـــــلالا زلالاً	وتـــرى الوصـــل عليهـــا حـــرامْ
مـــا تأسّـــيك لـــدارٍ تهـــاوتْ	ولشـــعبٍ شـــتّ بعـــد التئـــامْ
"إنّمـــا ذكـــرُكَ مـــا قـــد مضـــى لـــي	ضلّـــةٌ مثـــلُ حـــديث المنـــامْ

ب- للحسّاني عبد الله محرفا:

أطلقـــي حبّـــك ثـــمّ اســـألي (مصـــرع)	بعـــدُ عـــن مـــاضٍ ومســـتقبلِ
أقـــدمي لا تـــدَعي مـــن شـــكوكٍ	تقطـــع الحاضـــرَ بالمأْمـــلِ
إنّ عينـــاً غرّبتهـــا الأمـــاني	عـــن هواهـــا لـــهْيَ فـــي مجهـــلِ
هكـــذا تغـــرُبُ ذكـــرى غـــرامٍ	والغـــدُ المنظـــورُ لـــم يُقبِـــلِ

٢- الصورتان ٣ و ٤ تنطبق عليهما المشتقة الثالثة الصدر ٣٢٣ العجز ٣٢٣ ، ٢٢٣

٣- الصورتان ٣ و٥ تنطبق عليهما المشتقة الرابعة والتي تنص على أن

وزن المديد = ٢ ٣ ٢ ٢ ٣ [٢] ٣ أي أن المتناوبة الأخيرة ٣[٢]٣ يفضل زحافها على ٣١٣ وبالتالي فإ

٢ ٣ ٢ ٢ ٣ ١ ٣ مقبول في السمع أكثر من ٢ ٣ ٢ ٢ ٣ ٢ ٣

كما أن الصورتين الثالثة والرابعة تقتضيان حسب المشتقة الأولى وجود صورة ثالثة على الوزن :

٢ ٣ ٢ ٢ ٣ ٢ ٢ ٣ ٢........ ٢ ٣ ٢ ٢ ٣ ٢ ٣

(٧– ص ٢٠٠) : " وذكر [الأخفش] في عروض المديد الثانية، وهي المجزوءة المحذوفة (فاعلن) ضربا رابعا شاهده:

لم يكن لي غيرُها خلّةً ولها ما كان غيري خليلا

لم يزل للعين في كل ما غبطة حتى رأتني قتيلا

وهذه الصورة تطبيق للمشتقة الأولى(أ) على ثاني وثالث المديد و للأولى (ب) على ثاني المديد.

يقول د. محمد الطويل (بعد أن يستعرض صور المديد:" هذه هي صور المديد التي وردت بالفعل في الشعر العربي، ولكن اللافت للنظر أن الباحثين قديما وحديثا، قد وقفوا من هذا الوزن موقفا إدّا. يتهجّمون عليه ويرمونه بالاضطراب الموسيقي وقلة المنظوم عليه."

ويستفيض في سرد أراء مختلفة بين من يراه عذبا ومن يراه ثقيلا. والواقع أن كلا من يقول بثقله يشير إلى الصورة الثالثة التي لم تأخذ بما جاء في المشتقة الرابعة حول تفضيل زحلف السبب [٢] . في حين أن من استحسنه كان يشير إلى الصورة الخامسة التي أخذت بالتفضيل الوارد في المشتقة الرابعة. ولتسهيل المقارنة ، هذه أبيات على الصورة

لأبي تمام على الصورة الخامسة الآخذة بأفضلية المشتقة الرابعة

لَـو تَـراهُ يـا أَبـا الحَسَـنِ	قَمَـراً أَوفـى عَلـى الغُصُـنِ
٢ ٣ ٢ ٢ ٣ ١ ٣	١ ٣ ٢ ٢ ٣ ١ ٣
قَمَـراً أَلقَـت جَـواهِرُهُ	فـي فُـؤادي جَـوهَرَ الحَـزَنِ
كُـلُّ جُـزءٍ مِـن مَحاسِـنِهِ	فيـهِ أَجـزاءٌ مِـنَ الفِـتَنِ
لِـيَ فـي تَركيبِـهِ بِـدَعٌ	شَـغَلَت قَلبـي عَـنِ السُـنَنِ

أبيات أبي تمام محرفة لتتوافق مع الصورة الثالثة التي لم تأخذ بأفضلية المشتقة الرابعة

لَـو تَـراهُ يـا أَبـا المُحسِـنِ	قَمَـراً أَوفـى عَلـى الأغصُـنِ
٢ ٣ ٢ ٢ ٣ ٢ ٣	١ ٣ ٢ ٢ ٣ ٢ ٣
قَمَـراً أَلقَـت تباريحـه	فـي فُـؤادي ضـربة المِحجـن
كُـلُّ جُـزءٍ منـه يحكـي السـنا	فهْـوَ خيـر الكحـل للأعـين
لِـيَ فـي تَركيبِـهِ بيـةً	تستحضـر التسـبيح للألسـن

٤– يقول د. محمد الطويل[١] :" ولكن الملفت للنظر أنني وجدت أثناء قراءاتي في التراث العربي على صورة أخرى للمديد لم يشر إليها أحد من القدماء – فيما أعلم– إذ جاءت العروض على وزن فاعلن والضرب على فاعلاتن .

---

[١] في عروض الشعر العربي (ص –١١٧)

٢ ٣ ٢ ٣ ٢ ٢ ٣ ٢   ٢ ٣ ٢ ٣ ٢ ٢ ٣ ٢ ٢

وجدت عليها بيتين للمهلهل بن ربيعة وردا في كتاب الأغاني ٥٦/٥ ، يقول :

لست أرجو لذة العيش ما   أزمت أجلاد قدِّ بساقِ

جلّلوني جَلْدَ حَوْبٍ فقد   جعلوا نفسيَ عند التراقي

ومما يذكر أن د. الطويل أورد مطلع قصيدة الطرماح وهي على هذه الصورة وعدة أبياتها ٨٨ :

شَـتَّ شـعَبُ الحَـيِّ بعـد التِئـام   وَشَـجاكَ الرَبـعُ رَبـعُ المُقـامِ

حَسَــرَت عَنــهُ الريــاحُ فَأَبــدَت   مُنتَـأىً كـالقَروِ رَهـنَ اِنـثِلام

١ ٣ ٢ ٢ ٣ ١ ٣ ٢   ٢ ٣ ٢ ٢ ٣ ٢ ٣ ٢ ٢

وَخَصــيفَ اللَــونِ جــادَت بِــهِ   مَرخَـةٌ مِـن مُخـدَجٍ أَو تَمـام

١ ٣ ٢ ٢ ٣ ٢ ٣   ٢ ٣ ٢ ٢ ٣ ٢ ٣ ٢ ٢

بَــــينَ أَظـــــآرٍ بِمَظلومَـــــةٍ   كَسَـراةِ السـاقِ سـاقِ الحَمـام

أَخلَقَـــت مِنـــهُ الحُـــزومُ كَمـــا   أَخلَـقَ القَهقَـرَ قَـذفُ المُـرام

٢ ٣ ٢ ٢ ٣ ١ ٣   ٢ ٣ ٢ ١ ٣ ٢ ٣ ٢ ٢

ويلاحظ أن البيت الثاني على أول المديد بينما بقيتها على ثاني المديد (٢ أو ٢أ)

كما أن في القصيدة بيتين الصدر فيهما ١ ٣ ٢ ٢ ٣ ١ ٣ ، ومن الواضح في السمع نبوّهما عن وزن بقية الأبيات .

وحسبك لاستشعار ذلك أن تقرأ الشطرين (بَينَ أَظآرٍ بِمَظلومَةٍ) و (بَينَ أَظآرٍ بِمَظلَمَةٍ)

هذه الصورة يمكن الاهتداء لها من المشتقة الأولى التي تتوقع أن صور العجز للصدر

٢ ٣ ٢ ٢ ٣ ٢ ٣ ثلاثة :

الأولى –   ٢ ٣ ٢ ٢ ٣ ٢ ٣   ١ ٣ ٢ ٢ ٣ ٢ ٣ ٢

لست أرجو لذة العيش ما   أزمت أجلاد قدِّ بساقِ

جلّلوني جَلْدَ حَوْبٍ فقد   جعلوا نفسيَ عند التراقي

الثانية –   ٢ ٣ ٢ ٢ ٣ ٢ ٣   ١ ٣ ٢ ٢ ٣ ٢ ٣ ه

لست أرجو لذة العيش ما   أزمت أجلاد قدِّ بساقْ

جلّلوني جَلْدَ حَوْبٍ فقد   جعلوا نفسيَ عند التراقْ

الثالثة – وهي على ثالث المديد:

أطلقي حبك ثمّ اسألي .....بعْدُ عن ماضٍ ومستقبلِ

٢ ٣ ٢ ٢ ٣ ٢ ٣   ٢ ٣ ٢ ٢ ٣ ٢ ٣

والتي بتطبيق المشتقة الأولى عليها نتوصل للصورتين الأولى والثانية، فالصور الثلاث متلازمة حسب المشتقة الأولى.

الصورتان الخامسة والسادسة نتاج تطبيق المشتقة الرابعة وهي أن الصدر المنتهي ب ٣١٣ = ٣ (٢) ٢ في الصدر و ٣ ٢
٢ في العجز بصورتيه ٣ (٢) ٢ و ٣ ٢ ٢
فييستنتج في أبيات أبي تمام أن تأتي أعجازها كالتالي :

الصورة الخامسة = ٢ ٣ ٢ ٢ ٣ (٢) ٢	الصورة السادسة = ٢ ٣ ٢ ٢ ٣ ٢ ٢
قمراً أوفى على غصُنِ	قمراً أوفى على غصْنِ
في فُؤادي جَوهَرَ الحَزَنِ	في فُؤادي جَوهَرَ الحُزْنِ

واستطرادا حول هذه الدائرة :

المحاور	١١ ١٠	٨	٧	٦	٥ ٤	٣	١=٢ش	١٢	١١
عجز أول البسيط	٤	٣	٢	٣	٤	٣	[٢]	٣	
عجز ثالث الطويل		٣	٢	٣	٤	٣	{٢}	٣	٢
عجز خامس المديد			٢	٣	٤	٣	{٢}	٣	

في البحور الثلاثة أعلاه فإن المحور ١ وزنه ٢ش حيث م ترمز للمشتقة الرابعة التي تجعل زحاف السبب ٢ واجبا في أول البسيط مستحسنا في الوزنين الآخرين وانظر إلى زوجي الأبيات حيث ثاني كل منهما يخالف المشتقة الرابعة

وبلدةٍ مجهل تجري الرياح بها .....لواغبًا وهي ناءٍ عرضها خَاوِيةْ....ضها خ وية =٣٢٣
وبلدةٍ مجهل تجري الرياح بها ....لواغبا وهي ناءٍ عرضها خاوية[١]...ضها خا ويةْ=٣٢٣
أقيموا بَني النُعمانِ عَنّا صُدورَكُم وَإِلّا تُقيموا كارِهينَ الرُؤوسا[٢] ..رهي نرْ رؤو سا=٢٣٢٣
أقيموا بَني النُعمانِ عَنّا صُدورَكُم وَإِلّا تُقيموا كارِهينَ رُؤوسا .. رهي نَ رؤو س=٢٣١٣

غيرته الريح تسفي به وهزيم رعده واصبُ دهو وا صبو = ٣ ٢ ٣
غيرته الريح سافيةً وهزيم رعده وَصِبُ دهو وَ صبو = ٣ ١ ٣

التركيب ٣ ٢ ٣ ٢ في الطويل والمديد:

المحاور	١١ ١٠	٨	٧	٦	٥ ٤	٣	٢ش	١٢	١١

[١] جاء في (١٦ – ص٢٣٢) : " ومما اطرحه العروضيون من نماذج البسيط ما قال الدماميني إنه شاذ ولا يستحق أن ياتفت إليه." ومثل له بالبيت المذكور
[٢] يزيد الشنّي

جزج ثالث الطويل		٣	٢	٣	٤	٣	{٢}	٣	٢
عجز أول المديد			٢	٣	٤	٣	}٢{	٣	٢
صدر البسيط	وهذا السبب على المحور ١ واجب الزحاف ٣[٢]٣						[٢]	٣	

عندما ينتهي عجز الطويل بالتركيب ٣ {٢} ٣ ٢ يغلب ويفضل على المحور ١ الزحاف

عندما ينتهي عجز المديد بالتركيب ٣ }٢{ ٣ ٢ يغلب على المحور ١ عدم الزحاف كما في قصيدة تأبط شرا: إن بالشَّعبِ الذي دونَ سلعٍ ... لقتيلاً دمهُ ما يطلُّ

فهي من ثمانئة وعشرين بيتا زوحف فيها هذا المحور في ثلاثة صدور وعجز واحد في قوله :

ظاعِنٌ بالحَزْمِ ، حَتَّى إذا ما...حلَّ حلَّ الحزمُ حيـثُ يحلُّ

بخلاف ثالث المدبد ٢ ٣ ٢ ٢ ٣ {٢} ٣ حيث يحسن زحافه.

(٤–ص ٦٤) :" واستعمال هذا البحر قليل إلا العروض الثالثة بضربيها " يعني

٢ ٣ ٤ ٣ ((٤)...٢ ٣ ٤ ٣ ٤ (٤ = ٢ ٢) ، ٢ ٢ في خامس المديد، ٢ ٢ في سادسه.

نال زحاف المحور ١ في ثالث الطويل اهتمام العروضيين وأسموا أفضلية زحافه الاعتماد

زحاف المحور ١ في أول المديد (١٢–ص٣٦) :" يجوز في كل فاعلاتن ٢ ٣ ٢ إلا التي في ضرب البيت الأول أن تحذف ألفه فيبقى فعلاتن ١ ٣ ٢ وهذا يعني عدم جواز زحاف سبب المحور ١ في ضرب هذه الصورة، ثم يورد مثالا في نفس الصفحة على بيت المخبون:

ومتى ما يع منك كلاماً يتكلمْ فيجبْك بعقلِ

والأفضل أن يقال إن ذلك يندر أو يستثقل، ولعل انسجام وزن ذلك البيت راجع إلى أن له مع المديد انتماء آخر خببيا.

ومتى ما يع منك كلاماً يتكلمْ فيجبْك بعقل مديد وخبب

ومتى ما يع منك كلاماً يُصغي ثمّ يجيبُ بعقل خبب لا غير

وهذه إحصائية في عدد من قصائد أول المديد تبين ندرة أو قلة زحاف السبب ٢ ٣ ٢ ٢ ٣ [٢] ٣ ٢

الشاعر	القصيدة	عدد أبياتها	نهاية الشطر ٢٣١	
			الصدر	العجز
تأبط شرا أو الشنفري –جاهليان	إن بالشعب الي دون سلْعٍ لقتيلاً دمه ما يُطَلّ	٢٨	٣	١
زياد بن يحيى ت ١٧٠هـ	إن شيب الرأس بعد الشباب لَنُهيً عن جامحات التصابي	٧	–	(١؟)
الطرماح ت ١٢٥هـ	شَتَّ شعَبُ الحَيِّ التِئام وَشَجاكَ الرَبعُ رَبعُ المُقام	٨٨	٣	–
ابن المعتز ت ٢٩٦هـ	عرف الدار فحيا وناحا بعدما كان صحا واستراحا	٢٣	٥	٧

لهذا السبب أهمية متميزة في أغلب بحور دائرتي (ب– المختلف) و (أ– المتفق) نابعة من أنه يقع في منطقة الضرب، وحكمه في بعضها أنه يميل إلى عدم الزحاف وفي بعضها الآخر أنه يميل إلى الزحاف، كما يبين ذلك الجدول التالي :

١- في المتقارب المحذوف ٣ ٢ ٣ ٢ ٣ }٢{ ٣ لا يُزاحف في الأعم الأغلب (اعتماد المتقارب)

٢- ثالث الطويل ٣ ٢ ٣ ٤ ٣ {٢} ٣ ٢ يستحسن زحافه (إعتماد الطويل)

٣- في البسيط ٤ ٣ ٢ ٣ ٤ ٣ [٢] ٣ وجوب زحافه

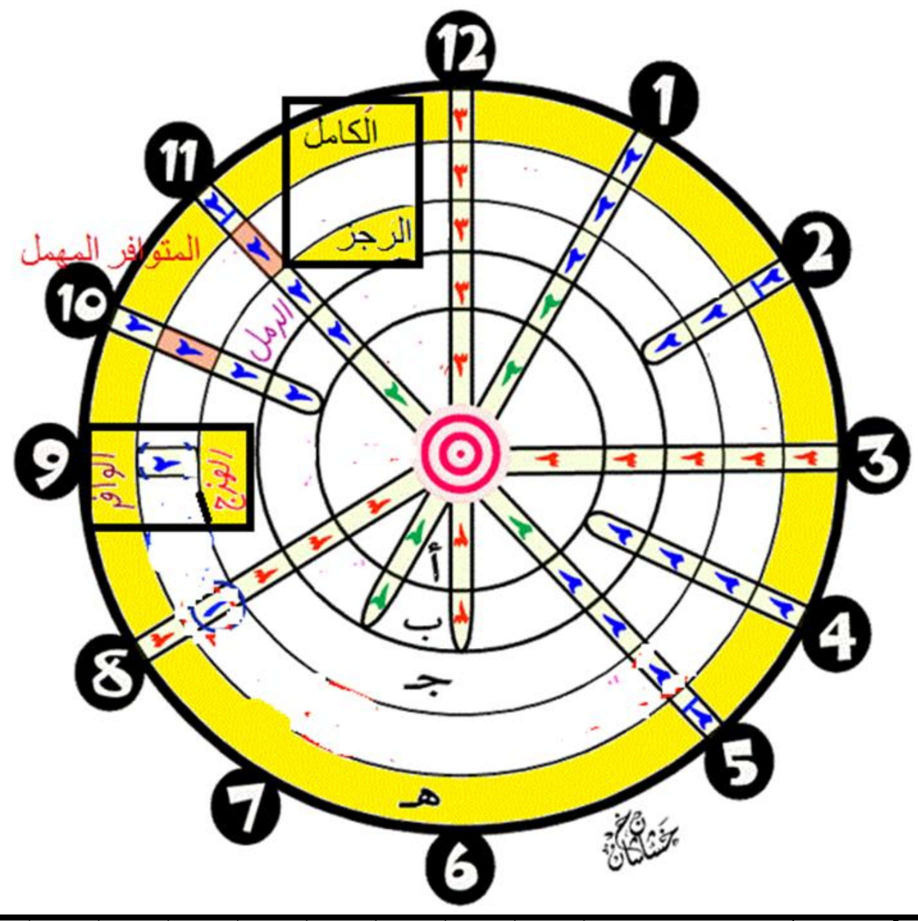
٤- أول المديد ٢ ٣ ٢ ٢ ٣ }٢{ ٣ ٢ يغلب عدم زحافه

٥- خامس المديد أسلس من ثالثه ٢ ٣ ٤ ٣ {٢} ٣ أي ٢ ٣ ٤ ٣ ١ ٣ أسلس من ٢ ٣ ٤ ٣ ٢ ٣

دائرة (هـ – المؤتلف) – دائرة (الفاصلة ٤ = ٢ ٢) – الكامل – الوافر

نظرة إلى الشكل أدناه تبين أن هذه الدائرة (هـ – المؤتلف) والدائرة (جـ – المجتلب) متحدتان في المقاطع تماما، مع فارق واحد وهو أن السبب الأول في ٢ ٢ في الدائرة (جـ) سبب بحري خفيف أي قابل للزحاف بينما هو في الدائرة (هـ) سبب خببي ٢ أي قابل لأن يكون خفيفا ٢ أو ثقيلا (٢) ، وعليه يمكننا اعتبار هذه الدائرة ناتجة عن الدائرة (جـ) بانتقال السبب الأول من ٢ ٢ إلى ٢ وهذا السبب هو الواقع على المحاور (١١، ٥، ٢) ونتيجة لذلك تتولد الفاصلة في هذه الدائرة. الفاصلة أو السبب الخببي الفاعل في الحشو إحدى مميزات هذه الدائرة، أما الميزة الأخرى فهي خلوها من نقيض الخبب أو نقيض احتواء الحشو على سبب خببي فاعل، وهو التركيب ٢ ٣ أو ٣ ٢ ٣

ونظرة إلى بحور الدائرتين نجد أمامنا ثلاثة توائم اثنان حقيقيان وثالث متخيَّل مفترَض..



التوائم	الدائرة	البحر والمحور	١١	١٠	٨	٥	٤	٣	٢	١	١٢	١١	١٠
١	جـ	الرجز	٢	٢	٣	٢	٢	٣	٢	٢	٣		
	هـ	الكامل	٢	٢	٣	٢	]٢[	٣	٢	]٢[	٣		
٢	جـ	الهزج التام			٣	]٢[	٢	٣	]٢[	٢	٣	]٢[	٢
	هـ	الوافر التام			٣	٢	]٢[	٣	٢	]٢[	٣	٢	٢
٣	جـ	الرمل		٢	٣	}٢{	٢	٣	}٢{	٢	٣	٢	
	هـ	المتوافر		٢	٣	٢	]٢[	٣	٢	]٢[	٣	٢	

المحاور والمقاطع هي ذاتها في الدائرتين. الرجز في جـ نظيره الكامل في هـ، والهزج التام في جـ نظيره الوافر التام في هـ والهزج نظيره مجزوء الوافر، ولكن بحر الرمل لا نظير لـه من أوزان شعر العرب في الدائرة هـ، ونظيره بحر مهمل أسموه المتوافر، ووجوده الرمل في الدائرة هـ هو الفارق بين الدائرتين. ولولاه لكانتا أشبه بدائرة واحدة. مع فارق كثرة الزحاف في بحري الدائرة جـ واختلاف بعض جوازات العروض والضرب.

عندما يتحول السببان ٢ ٢ في كل من الرجز والهزج إلى فاصلة ٢ ٢ ينتج عنهما بحران رائعان هما الكامل والوافر، وعندما يتحول السببان ٢ ٢ في الرمل إلى فاصلة ٢ ٢ ينتج عنه وزن مهمل هو المتوافر، وشاهد هذا البحر المهمل:

ما وقوفك بالركائب في الطلل   ما سؤالك عن حبيبك قد رحلْ

ما أصابك يا فؤادي بعدهمْ   أين صبرك يا فؤادي ما فعَلْ

٢ ٣ (٢) ٢ ٣ ٢ ٢ ٣ .... ٢ ٣ (٢) ٢ ٣ ٢ ٢ ٣

ولم يقل العرب قبل الخليل شعرا على هذا البحر لأن فطرتهم تمنع الجمع في الحشو بين المتنافرين ٢ ٣ و (٢)

ولكن من المحدثين من جاء بهذا ومنهم د. سعيد مانع العتيبة في قوله :

يا فتاتي لا تخافي   حبّنا لن يقتلوه

دربنا صعبٌ ولكن   لن أحيدَ ولن اتوهْ

٢ ٣ ٢ ٢ ٣ ٢ .... ٢ ٣ (٢) ٢ ٣ هـ

كم كتابٍ مزّقوا صفَ......حاته أو مزّقوهْ

للشاعرة غيداء الأيوبي :

عُدْ لِي رَفِيقاً فِي سَمَائِي شَمْسُهَا   وَانْثُرْ ضِيَاءَ الصُّبْحِ حَوْلَ الْمَبْسَمِ

٢ ٢ ٣ ٢ ٢ ٣ ٢ ٢ ٣   ٢ ٢ ٣ ٢ ٢ ٣ ٢ ٢ ٣

٤ ٣ ٤ ٣ ٤ ٣   ٤ ٣ ٤ ٣ ٤ ٣

وقد وصفنا هذا البيت في بحر الرجز بأنه على ذلك البحر والواقع أنه بمعزل عن باقي أبيات القصيدة فيه القابلية لأن يكون من الرجز أو الكامل ، إذ لا يوجد فيه سبب ثقيل يحسم انتماءه للكامل ولا سبب مزاحف يغلّب انتماءه للرجز. فلا يحسم الحكم عليه إلا بقرينة القصيدة أو الأبيات التي ورد فيها.

ولنتأمل الأبيات التالية :

أنت رَفِيقِي فِي سَمَائِي شَمْسُهَا   فَهَبْ ضِيَاءَ الصُّبْحِ حَوْلَ الْمَبْسَمِ

٢ ١ ٣ ٢ ٢ ٣ ٢ ٢ ٣   ١ ٢ ٣ ٢ ٢ ٣ ٢ ٢ ٣

هذا من الرجز لأن فيه زحافا للسبب، فالرقم ٤ جاء مرة ٢ ١ وأخرى ١ ٢ وسببا الفاصلة لا يدخلهما الزحاف في الأعم الأغلب.

ولأنت عندي في سمائي شمسها   فانْثُرْ ضِيَاءَ الصُّبْحِ حَوْلَ الْمَبْسَمِ

١ ٣ ٣ ٢ ٢ ٣ ٢ ٢ ٣   ٢ ٢ ٣ ٢ ٢ ٣ ٢ ٢ ٣

(٢) ٢ ٣ ٢ ٢ ٣ ٢ ٢ ٣   ٢ ٢ ٣ ٢ ٢ ٣ ٢ ٢ ٣

واقعا = ((٤) ٣ ٤ ٣ ٤ ٣   ٤ ٣ ٤ ٣ ٤ ٣

حكمًا = ٤ ٣ ٤ ٣ ٤ ٣   ٤ ٣ ٤ ٣ ٤ ٣

ووصف الحكم يعني أن الرقم ٤ فيه فاصلة قابلة لأن تكون (٢)٢ = ١ ٣ أو ٢ ٢ = ٤

ماذا عن النص :

ولأنت عندي في سمائي شمسها   هاتِ ضِيَاءَ الصُّبْحِ حَوْلَ الْمَبْسَمِ

١ ٣ ٣ ٢ ٢ ٣ ٢ ٢ ٣   ٢ ١ ٣ ٢ ٢ ٣ ٢ ٢ ٣

((٤) ٣ ٤ ٣ ٤ ٣   ٢ ١ ٣ ٤ ٣ ٤ ٣

يحوي البيت الفاصلة ((٤) أو ٤ وهي من الكامل وزحاف ٤ على ٢ ١ وهو من الرجز ولذا يجب تجنبه ومن يجعله من الكامل يعتبر الزحاف ٢ ١ فيه مكروها، والأحوط تجنبه، لكأن الرجز إذ يتميز عن الكامل بخلوه من السبب الثقيل النافي للزحاف يدرأ عن الكامل إزراء الزحاف مع وجود السبب الثقيل.

للسكون مجال حيوي قبلها ففي ١ ١ ١ ١ هـ = ١ ١ ٣ حيث ضمت السكون متحركين قبلها لتكون الرقم ٣، فكذلك الوتد مجاله الحيوي قبله، وقد عرفنا أن وجود الوتد من خصائص الإيقاع البحري ولذا فهو لا يقبل وجود السبب الخببي وبالتحديد السبب الثقيل فلا يأتي مجاورا له قبله مباشرة. اي أن التركيب (٢)٣ لا وجود له. والتركيب ١ ١ ٣ أصله ٢ ٢ ٣ . ولكن السبب الثقيل قد يأتي بعد الوتد ضمن سياق محدد، فلا يتنافران إذ مجال تأثير الوتد فيما قبله، وإنما يعتد بمجال الوتد لقوّته وثباته.

وفما يلي رموز الأسباب في هذه الدائرة وخواصها:

م	رمز السبب	خواصه
١	٢	قابل للزحاف لأنه إما أن يكون أول الشطر في التركيب في التركيب ٢ ٣ أو في المتناوبة ٣ ٢ ٣ ويستوي زحافه وعدمه
٢	]٢[	سبب يمتنع زحافه إطلاقا. اذا كانت المتناوبة ٣]٢[٣ هي آخر الشطر لم يجز في]٢[الزحاف على الأعم الأغلب
٣	[٢]	سبب واجب الزحاف ليتحول عن صورته التي في الدائرة إلى ١
٤	٢	سبب ثقيل الزحاف نادره
٥	٢	سبب يستحب زحافه على عدمه
٦	٢	سبب خببي ذو وجهين متكافئين ثقيل وخفيف، وهو السبب الأول في الفاصلة
٧	٤	الفاصلة المكونة من سببين أولهما خببي وثانيهما بحري خفيف لا يزاحف ونرمز لها حُكْماً ب ٢ ٢ = ٤ لتمييزها عن السببين الخفيفين ٢٢=٤ اللذان يردان في البحور الأخرى والقابلان من حيث المبدأ للزحاف.
٨	((٤)	رمز لواقع الفاصلة عندما يكون أولها سببا ثقيلا (٢) ٢ = ((٤) ونرمز لواقعها عندما يكون أولها سببا خفيفا ب ٢ ٢ = ٤
٩	٤	رمز لواقع الفاصلة عندما تكون سببين خفيفين

١- الكامل

كعب بن مالك الأنصاري رضي الله عنه:

وبِبِئرِ بَدْرٍ إذْ يَرُدُّ وُجُوهَهُمْ   جِبْرِيلُ تَحْتَ لوائِنا وَمُحَمَّدُ

الشطران والمحاور	١١	١٠	٨	٥	٤	٣	٢	١	١٢
الصدر : وبيئر بدر	(وَبِ)	بئْ	رِبَدْ	رنْ	إذْ	يَرُدْ	(دُوُ)	جو	هَهُمْ
زمن الصدر بالأسباب واقعا	(٢)	٢	٣	٢	٢	٣	(٢)	٢	٣
زمن الصدر بالأسباب حكما	٢	٢	٣	٢	٢	٣	٢	٢	٣
الصدر بالفواصل	و بيئْ=٣١		رِبَدْ	رنْ إذْ=٢٢		يَرُدْ	دُ وجو=٣١		هَهُمْ
زمن السبب بالفواصل واقعا	(٤))		٣	٢٢ = ٤		٣	(٤))		٣

وصور الكامل :

رقم	الصدر						رقم	العجز					
١	٤	٣	٤	٣	٤	٣	١	٤	٣	٤	٣	٤	٣
							٢	٤	٣	٤	٣	٤	٢
							٣	٤	٣	٤	٣	٤	
٢	٤	٣	٤	٣	(٤))		٤	٤	٣	٤	٣	(٤))	
							٥	٤	٣	٤	٣	٤	
٣	٤	٣	٤	٣			٦	٤	٣	٤	٣	٢	
							٧	٤	٣	٤	٣	ه	
							٨	٤	٣	٤	٣		
							٩	٤	٣	٤	٢		

وعلى هذه الصور الأبيات التالية :

١- الشاعرة مستورة الأحمدي (وله)

ســتر الـــدموع ومقلتيـــه وتمتمــا   مــا عـــاد دون البـــين عـــلَّ وربمـــا

وبدونـــه جـــاءت لكفـــي كفـــه   ومضــــت بـــه مـــن دون أن يتكلمـــا

مــا بالهــا أولــم تحــط بمشــاعري   مثــل الســوار وكــان قلبــي المعصــما؟

وبنبضــها همســة بأعــذب جملــةٍ   لمعــت بهــا روحــي تبــاري الأنجمــا

٢- أحمد شوقي :

عادت أعاني العرْس رجع نواحِ — ونُعيــــتِ بــــين معــــالم الأفــــراحِ
كُفِّنـتِ فـي ليـل الزّفـاف بثوبـه — ودُفِنْـــتِ عنـــد تـــبلّجِ الإصـــباحِ
شُـيِّعْتِ مـن هلـعٍ بعبـرة ضـاحكٍ — فـــي كـــلّ ناحيـــةٍ وســـكرةِ صـــاحِ
ضـــجّت عليـــكِ منـــابرٌ ومـــآذنٌ — وبكـــتْ عليـــكِ ممالـــكٌ ونـــواحِ

٣- أبو دهبل الجمحي[1] :

عقـم النسـاء فمـا يلـدن بمثلـه — إن النســــاء بمثلــــه عقْــــمُ
إن البيـــوت معـــادنٌ فنِجـــارُه — كـــرمٌ وكــــل جــــدوده ضــــخْمُ
غض الكـلام من الحيـاء تخالـه — ضَـــمِنًا ولـــيس بجســـمه ســـقْمُ
متعـــوّدٌ بـــنعمْ بـــلا متباعِـــدٌ — ســـيّان منـــه الـــوفْر والعُـــدْم

٤- نزار قباني :

لا تســـأليني هـــل أحبّهمـــا — عينيْـــكِ إنـــي منهمـــا لهُمـــا
ألـــديّ مرآتـــان مـــن ذهـــبٍ — ويُقـــال لـــي لا أعتنـــي بهِمـــا
أبلحظـــةٍ تنسَـــيْنَ ســـيّدتي — تـــاريخيَ المرســـومَ فوقَهمـــا
وجميـــعُ أحبـــاري مُصـــوَّرةٌ — يومـــاً فيومـــاً فـــي اخضـــرارِهما

٥- أبو الفضل الوليد:

---

[1] الفاصلة في منطقة ضرب الكامل ٣ ٢ ٢ أصيلة ومن عجب أن تقتصر منطقة ضرب ثالث الكامل على صورة واحدة خاتمتها ٣ ٢ ٢ دون الصورة الأخرى التي خاتمتها ٣ ١ ٣ كأن تصبح الأبيات كالتالي بتحريك ما قبل الروي:

عقم النسـاء فمـا يلـدن بمثلـه — مـا فـي النسـاء مثيلَـه تَلِـدُ
إن البيـــوت معـــادنٌ فنِجـــارُه — كـرمٌ وكـل جـدوده خَلَـدوا
غض الكلام من الحيا تخاله — ضَـمِنًا ولـيس بعينـه رمَـدُ
متعـــوّدٌ بـــنعمْ بـــلا متباعِـــدٌ — سيّان منـه الكيْـفُ والعَدَدُ

أراه سائغا ولكن ذلك لا يجعله من الشعر، بل يبقى من موزون الكامل حتى يثبت عن الخليل قبوله أو يكتشف عليه شيء يعتد به من شعر العرب هم يعدون هذه الصورة إن خلت من الفاصلة من رابع السريع. وعندي أن ثانيررابع السريع إنما هو رابع الكامل مضمر الحشو، وخاصة في ضوء نفي المكانفة عن مفعولاتُ.

الزّهـرُ عنـدي خيـرُ مـا يُهـدى	فبنَشـــــقه أتـــــذكَّرُ العهــــــدا
إنـــي أحيّـــي روضـــةً أُنُفـــاً	فيهـــا جنَيـــتُ لِصـــدرِكِ الـــوردا
وبِقُبلَـــةٍ والزهـــرُ يشـــهَدُ لـــي	علّلتِنـــــي فتَـــــذكّري الوعــــــدا
إن كـــان جِسـمُكِ شـفَّهُ سَـقم	فالقلـــــب منّـــي مُســـقَمٌ بُعـــدا

٦- المعتمـد بـن عباد:

قـــالوا الخضـــوع سياســـةٌ	فلْيَبْـــدُ منـــك لهـــمْ خضـــوعُ
وألـــذّ مـــن طعـــم الخضـــو	عِ علـــى فمـــي السّـــمّ النقيـــعُ
إن يســـلب القـــوم العـــدا	ملكـــي وتســـلمْني الجمـــوعُ
فالقلـــبُ بـــين ضـــلوعه	لـــمْ تسْـــلم القلـــبَ الضـــلوعُ

٧- أحمد شوقي:

درجـتْ علـى الكنْـز القـرونْ	وأتـــتْ علـــى الـــدّنّ الســـنونْ
خيـر السـيوف مضـى الزمـا	..نُ عليـــه فـــي خيـــر الجفـــونْ
فـــي منـــزلٍ كمُحجّـــبِ الغيـــ	..ـــبِ استســـرّ عـــن الظنـــونْ

٨- البحتري:

عَـــنْ أيّ ثَغْـــرٍ تَبْتَسِـــمْ،	وَبِـــــــأيّ طَـــــــرْفٍ تَحْـــــــتَكِمْ
حَسَـــنٌ يَضَـــنُّ بِوَصْـــلِهِ	والحُسْـــــــنُ أشْـــــــبَهُ بِـــــــالكَرَم
أفْدِيـــهِ مِـــنْ ظُلْـــمِ الوُشَـــا	ةِ، وإنْ أسَـــــــــاءَ، وإنْ ظَلَـــــــــمْ
يَهنيـــكَ أنّـــكَ لَـــمْ تَـــذُقْ	سُـــــــهْداً، وأنّـــــــيَ لَـــــــمْ أنَـــــــمْ

٩- ابن المعتز:

كَـــم مِـــن خَليـــلٍ فـــاتَني	فَعَرَفْـــــتُ مُـــــرَّ وَفـــــاتي
وَفَقَدتُـــــــهُ فَتَماسَـــــــكَت	نَفســـــي عَلـــــى زَفَـــــراتِ
كانَـــت بِـــهِ لـــي ضِـــحكَةٌ	فَبَكَيتُـــــــــهُ بَكَيـــــــــاتِ
وَعَزيمَـــــةٍ أَنضَـــــيتُها	حَزمـــــاً مِـــــنَ العَزَمـــــاتِ

في أعجاز كافة البحور (عدا ما يبدأ شطره بوتد ٣ : رابع وسادس المتقارب والهزج والطويل) فإن للخاتمة ٣ ٤ صورتين إحداهما ٣ ٢ =٢ ٣ ٤ والأخرى ٣ ١ ٣ = ٣ ((٤)

الصورة الثالثة تستدعي التأمل على ضوء التطبيق الفرعي للمشتقة الخامسة (أنظر فصل المشتقات)

الصورة الأولى = ٤ ٣ ٤ ٣ ٤ ٣ .   ٤ ٣ ٤ ٣ ٤ ٣

فإذا جاز حذف آخر ٣ في العجز يبقى العجز ٤ ٣ ٤ ٣ ٤

والمتوقع أن تنتج عن ذلك صورتان كلّ بقافية حسب وجه السبب الأول في آخر فاصلة

(أ) – ٤ ٣ ٤ ٣ ٤ ٣   ٤ ٣ ٤ ٣ ٢ ٢   (ب)– ٤ ٣ ٤ ٣ ٤ ٣   ٤ ٣ ٤ ٣ (٢) ٢

(أ) هي الصورة الثالثة من صور الكامل. فماذا عن (ب) ؟ فلْنحوّر الأبيات التي وردت في (أ) لتطابق الصورة (ب) متذكرين أن ما سنخرج به ليس من الشعر بل من الموزون سواء استسغناه أم استثقلناه ما لم نجده عليه شيئا من شعر العرب الذي يعتد به

ألأنّ وجهك أبيضٌ ألَق	قـــد ســـمْتني فـــي عيشـــتي رهَقـــا[1]
ا ووطئـــتَ إنســـانيّتي وحَقَـــرْتَ رو	حــــــــانيّتي إذ زدتنـــــــي ملــــــقَا
((٤) ٣ ((٤) ٣ ٤ ٣	٤ ٣ ٤ ٣ ((٤)
وســـكنتَ جنّـــاتِ الفـــراديس التـــي	أســـقيتُها مـــن كـــدحيَ العرَقـــا
أنـــا كـــائنٌ أمّـــي وأمّـــك طينـــةٌ	والله ربّـــــــي كلّنـــــــا خلَقـــــــا

((٤) ٣ ((٤) ٣ ٤ ٣   ٤ ٣ ٤ ٣ ٤ ٣

الكامل والطويل : لأبي فراس الحمداني على الطويل :

كَـــأَنَّ الحِجـــا وَالصَـــونَ وَالعَقـــلَ وَالتُقـــى	لَـــــدَيَّ لِرَبّـــــاتِ الخُـــــدورِ ضَـــــرائِرُ
وَكَـــم لَيلَـــةٍ ماشَـــيتُ بَـــدرَ تَمامِهـــا	إِلـــى الصُـــبحِ لَـــم يَشـــعُر بِـــأَمرِيَ شـــاعِرُ

ولو حذفنا المتحرك الأول من كل شطر لصح اعتبار البيتين بمعزل عن سواهما من الكامل :

إنّ الحِجـــا وَالصَـــونَ وَالعَقـــلَ وَالتُقـــى	عنـــدي لِرَبّـــاتِ الخُـــدورِ ضَـــرائِرُ
كَـــم لَيلَـــةٍ ماشَـــيتُ بَـــدرَ تَمامِهـــا	للصُـــبحِ لَـــم يَشـــعُر بِـــأَمرِيَ شـــاعِرُ

الطويل = ١ ٢ ٢ ٣ ٢ ٢ ٣ ١ ٣ ٣   الكامل = ٢ ٢ ٣ ٢ ٢ ٣ ١ ٣ ٣

---

[1] هذا العجز ٤ ٣ ٤ ٣ ((٤) هو عجز رابع السريع، فكأنهم استبعدوه لذلك. د. محمد الطويل لم يذكر رابع السريع في صوره (١٥–ص٩٢) على أنه لم يذكر هذه الصورة في الكامل.

٣ – الوافر

حسان بن ثابت رضي الله عنه :

هَجَوتَ مُحَمَّداً فَأَجَبتُ عَنهُ   وَعِندَ اللَهِ في ذاكَ الجَزاءُ

الشطران والمحاور	٨	٥	٤	٣	٢	١	١٢	١١
الصدر : هجوت محمدا	هَجَوْ	(تَمُ)	حَمْ	مدَنْ	(فَأَ)	جبْ	تُعَنْ	هو
رمز الصدر بالأسباب واقعا	٣	(٢)	٢	٣	(٢)	٢	٣	٢
رمز الصدر بالأسباب حكما	٣	٢	٢	٣	٢	٢	٣	
الصدر بالفواصل	هَجَوْ	ت مُحَمْ		مدَنْ	فَـ أجبْ		تُعَنْ	هو
رمز السبب بالفواصل واقعا	٣	٣١=((٤))		٣	٣١=((٤))		٣	

وصور الوافر:

رقم	الصدر							العجز					
١	٣	٢٢	٣	٢٢	٣	٢	١	٣	٢٢	٣	٢٢	٣	٢
٢	٣	٢٢	٣	٢٢			٢	٣	٢٢	٣	٢(٢)		
							٣	٣	٢٢	٣	٢ ٢		
٢أ[1]	٣	٢٢	٣	٢			٤م	٣	٢٢	٣	٢		

وعلى هذه الصور:

١ محمد مهدي الجواهري

---

[1] لم ترد هذه الصورة في البحور عند الخليل ولهذا لم أعطها رقما. (١٥– ص٢٧) :" جاء في العمدة ١/١٨١ وأنشد الزجاجي وزنا مشطرا محير الفصول لا أشك أنه مولد محدث وهو :

سقر طلَلاً بحزوى   هــزيمُ الــودْق أحــوى

عهدنا فيه أروى   زمانـــا ثـــم أقـــوى

وأوى لا كنـــــود   ولا فيهـــا صـــــدودُ

لها طرف صيودٌ   ومبتَسَمٌ بَرودُ

ثم يعلق عليها فيقول : وهذا وزن ملتبس، يجوز أن يكون مقطوعا من مربع الوافر"

ويحسن التوقف عند قوله مشطر أي أن كل شطر بيت قائم بذاته أو أنه الأبيات مصرعة جميعا، وينسجم هذا مع استئثار مخلع البسيط بانتهاء صدره ب ٣ ٣ ٢ دونما تصريع.

بيافـا " يـومَ حُـطَّ بهـا الرِكـابُ تَمَطَّـرَ عـارِضٌ ودجـا سَـحابُ
و " يافا " والغُيومُ تَطوفُ فيها كحالِمــةٍ يُجلِّلُهــا اكتئـــاب
فقلتُ وقد أُخذتُ بسِحر " يافا "واتــرابٍ ليافــا تُســتطاب
"فلسطينٌ " ونعمَ الأمُ ، هذي بَناتُــكِ كلُهــا خــوْدٌ كَعــاب
أَقَّلتني من الزوراءِ رِيحٌ إلى " يافا " وحلَّقَ بي عُقاب

٢ أبو تمام

لها وأعارني ولَها وأبصر حرقتي فَزَها
له وجهٌ يعزّ به ولي حرَقٌ أذلّ لها
دقيق محاسنٍ وُصلَتْ محاسن وجنتيه بها
ألاحظ حسن وجنته فتحرجني وأجرحها

٣ عمر بن أبي ربيعة

أرقت وآبني همّي لنأيِ الدار من نُعْمِ
فأقصرَ عاذلٌ عني وملّ ممرّضي سُقمي
أموتُ لهجرها حَزَنا ويحلو عندها صرْمي
فبئس ثواب ذات الودْ (م) دِ تَجْزِيَةُ ابنةِ العَمّ

٤م د.فاضل عواد الجنابي [1]

جرحت القلب فارفقْ ودع ذاك العتابا
وصدّق في همومٍ أحالتني ترابا
فوجه المرء قلبٌ فتقرأه كتابا

---

[1] أورد الشيخ جلال الحنفي (العروض تهذيبه – ص –٢٩٧) آحاد أبيات منها :

" سقى طللا بحزوى هزيم الودق احوى "

وورد في (العيون الغامزة – ص ١٢٩) : حكى الأخفش للوافر عروضا ثالثة مجزوءة مقطوفة لها ضرب مثلها وبيته :

عبيلة أنت همّي وأنت الدهر ذكري

ومثله : فإن يهلك عبيدٌ فقد باد القرون

ومثله أشاقك طيفُ مامهْ بمكة أو حمامهْ

قال ابن بري : وهذه الأبيات لا دليل فيها لاحتمال أن تكون من مشكول المجتث كقوله :

أؤلئك خير قومٍ إذا ذكر الخيارُ

قلت : هذا غلط ظاهر، فإنه إن تم له الاحتمال الثاني فإنما يتم له في البيت الأخير فقط " إنتهى النقل.

وفي اعتبار ٣ ١ ٣ ٣ ٢ من المجتث على الوجه ٣ ١ ١ ٢ ٣ ٢ بأخذ الوتد المفروق بعين الاعتبار واعتبار ما بعد سببا يزاحف بما يسمى الكف في عروض التفاعيل وهو أمر استبعدته في الخفيف ومن باب أولى استبعاده في المجتث. ونحن أمام مجيء الوافر على هذه الصورة أمام احتمالين :

أن يكون مشطرا أو مصرع الأبيات كما تقدم . وإن أجيز دون تصريع فباعتباره مجتث الوافر على تعريف الاجتثاث في الرقمي بانه الانتقاص من

الهزج – الوافر

]٢[٢ في الهزج يناظرها ٢]٢[في االوافر، ويستحسن الرجوع لخصائص الأسباب

يقول البهاء زهير :

ألا يا أيها النّائِ	مُ إن الليلَ قد أصبحْ
٣ ٢ ٢ ٣ ٢ ١	٣ ٢ ٢ ٣ ٤
وهذا الشرقُ قد أعلَ	نَ بالنّور وقد صرّحْ
ألم يوقظك من ذكّـ	ر بالله وقد سبّحْ
فما بالُ دواعيكَ	إلى الخيرات لا تنجحْ

ولو كان البيت الأول بمعزل عن هذه الأبيات :

ألا يا أيها النُّوّا	(م)	مُ إن الليلَ قد أصبح
٣ ٤ ٣ ٤		٣ ٤ ٣ ٤

لجاز فيه أن يكون من أول الهزج وأن يكون كذلك من ثالث الوافر.

ولو كان :

ألستَ تفيقُ فلتعلمْ	بأنّ النور قد صرّحْ
٣((٤) ٣ ٤	٣ ٤ ٣ ٤

لكان من ثالث الوافر.ولو كان :

ألستَ تفيقُ؟ فلْتعلمْ	أتيناكَ على السُّلّمْ
٣((٤) ٣ ٤	٣ ٢ ١ ٣ ٤

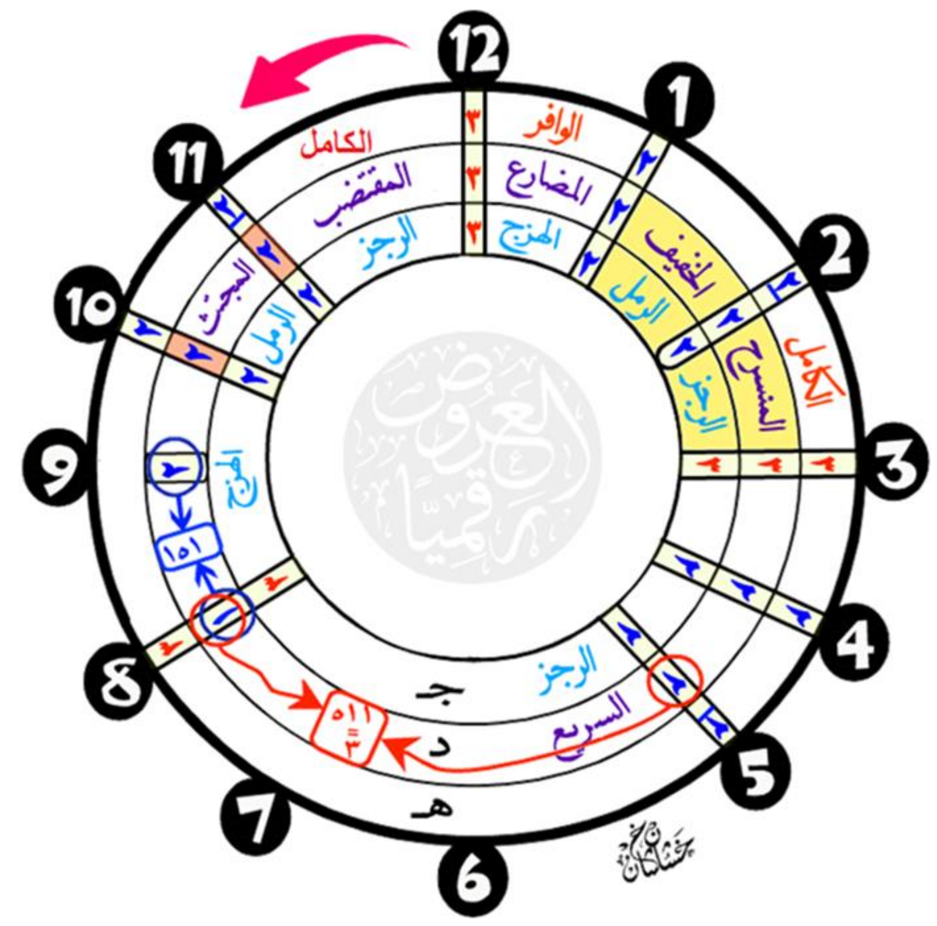
لكان هذا البيت مضطربا والأفضل تجنبه فقد جمع الفاصلة ذات السبب الثقيل، وهي من خصائص الوافر والزحاف وهو من خصائص الهزج.

على أن لنا من ناحية نظرية أن نعتبر أن كل بيت على أول الهزج هو من ثالث الوافر. فقد ذكرو أن ٢ ٢ في الوافر تزاحف على ١ ٢ وأسموه عقلا وعلى ٢ ١ وأسموه نقصا. وفي تعميم خصائص الرقمي والأخذ بها ما يريح ويغطي الأعم الأغلب في هذا الباب.

دائرة (د – المشتبه)– (دائرة –٦) :

المنسرح – الخفيف– المضارع – المقتضب – المجتث –السريع

مقاطع ومحاور هذه الدائرة (د) هي ذاتها محاور ومقاطع الدائرة (جـ) مع فارق أن المحور ٨ =١ ١ هـ = وتد مجموع، يتحول إلى ١ هـ ١ = وتد مفروق. ويتوزع إلى محورين (محور ٩= ١ هـ = ٢) و يبقى ١ = محور ٨ كما يفصل ذلك الشكل والجدول التاليين :



	الدائرة	البحر	٢	١	١٢	١١	١٠	٨		٥	٤	٣	٢
								٩	٨				
توأم أ	جـ	الرجز	٢	٢	٣	٢	٢	١	٢	٢	٢	٣	
	د	المنسرح	٢	٢	٣	٢	٢	٢	١	٢	٢	٣	
توأم ب	جـ	الرمل		٢	٣	٢	٢	١	٢	٢	٢	٣	٢
	د	الخفيف		٢	٣	٢	٢	٢	١	٢	٢	٣	٢

تتفرد هذه الدائرة دون سهواها بوجود المحور (٩) الناجم من تحول محور (٨) الذي هو في كافة البحور = ٢١=٣ إلى ١٢ وانتقال ٢ إلى المحور (٩) ليبقى في المحور (٨) المتحرك ١ وينتج عن ذلك أمران:

أولهما : بروز التوأم الوتدي (المحوران ٩، ٨ = ١٢ = وتد مفروق، والمحوران (٨،٥) =٢١= وتد مجموع). وكأن المحور ٨ في الدائرة (هـ) =١ هو الحبل السري الواصل بينهما فلا يزحاف أي من المحورين ٩ أو ٥ ويتكافأ مضمونا رمزي ٩و ٨ و ٥ الأول – ٢ ١ ٢ والثاني]٢[٣ حيث يمتنع الزحاف في كافة أجزاء الرمزين

ثانيهما : بروز الرقم ٦= ٢ ٢ [٢] في حشو هذه الدائرة ممثلا بالمحاور ١١، ١٠، ٩ في حين أن أكبر رقم زوجي في حشو سواها من البحور هو ٤=٢٢، وفهم خواص هذا الرقم ٦ في الحشو يوضح الكثير من أحكام بحور هذه الدائرة جميعا.

٢ ٢ ٢ تركيب خببي ويشكل جرعة خببية في حشو بحور هذه الدائرة لا تطيقها البحور القصيرة فيتم التخلص منها بزحاف واجب في أحد السببين الأول على استثقال أو الثاني تفضيلا ٢ [٢] [٢] ويغلب التخلص منها في البحرين الطويلين الخفيف والمنسرح بزحاف مستحب في أحدهما الثاني تفضيلا ٢ {٢} [٢]

يقول علي الخش على الخفيف :

والشفاء اللمياء بندقةٌ سمـ ....(م) ... راء شقّت في فلقتيها جحودُ

المحاور	٢	١	١٢	١١	١٠	٩	٨ +٥	٤	٣
المقاطع	٢	٢	٣	٢	٢	]٢[	١+٢	[٢]	٣
المنسرح	خلْ	تُشْ	شفا	هل	لَمْ	يا	عُبُنْ	دُ	قتَنْ
المقتضب				هل	لَمْ	يا	عُبُنْ	دُ	قتَنْ
الخفيف		وشْ	شفا	هل	لَمْ	يا	عُبُنْ	دُ	قتَنْ
المجتث					لَمْ	يا	عُبُنْ	دُ	قتَنْ
المضارع			شفا	هل	لَمْ	يا	عُبُنْ	نو	

النظم التالي لا تؤخذ منه أحكام الزحاف

المنسرح : خلت الشفا هَ اللمياء بندقةً سمراءَ شقْـقتْ فاسترسَّلَ العسَلُ

المقتضب : ذي اللمياء بندقةً سال منهما العسلُ

الخفيف : والشفاء اللمياء بندقةٌ سمـ (م) راء شقّت في فلقتيها جحودُ

المجتث : لمياء طاب الورودُ في فلقتيها جحودُ

المضارع : شفاه الحسانِ بُنُّ ومن يحتسي يُجَنُّ

السريع : بندقة منها الشفاه اللميا من ذاقها لم يحتفلْ بالدّنْيا

إرجع إلى الدائرة أعلاه وانظر كيف يتحاذى كل من الخفيف و(مجتث الخفيف) مع الرجز، وكل من المنسرح و(مقتضب المنسرح) مع الرجز .وكيف يمهد ذلك للفقرة التالية،

الاجتزاء انتقاص من آخر البحر وأما الاجتثاث أو الاقتضاب فانتقاص من أول البحر

مجزوء الخفيف من الخفيف بعد إسقاط ما حوى المستطيل = ٢ ٣ ٢ ٣ ٣ ٢ ٣ ٢

مجتث الخفيف من الخفيف بعد إسقاط ما حوى المستطيل = ٢ ٣ ٢ ٣ ٣ ٢ ٣ ٢

مقتضب المنسرح (مجتثه) بعد إسقاط ما حوى المستطيل = ٤ ٣ ٢ ٣ ٣ ١ ٣

ويترتب على الاجتثاث أن أحكام آخر العجز واحدة في البحر الأصلي كما في مجتثة.

السريع – دائرة هـ	٥	٤	٣	٢	١	١٢	١١	١٠	٩
	بنْ	دُ	قتن	من	هشْ	شفا	هُلْ	لَمْ	يا
الرجز – جـ	٥	٤	٣	٢	١	١٢	١١	١٠	٨[1]
	بنْ	دُ	قتن	من	هشْ	شفا	هُلْ	لَمْ	يا

وفيما يلي رموز أسباب هذه الدائرة وخواصها :

م	الرمز	خواصه
١	٢	قابل للزحاف لأنه إما أن يكون أول الشطر في التركيب في التركيب ٢ ٣ أو في المتناوية ٣ ٢ ٣
٢	}٢{	مستثقل الزحاف ويمكن الرمز له بخط اليد ب ٢ك (مكروه)
٣	{٢}	مستحب الزحاف ويمكن الرمز له بخط اليد ب ٢ح (محبوب)
٤	]٢[	ممتنع الزحاف
٥	[٢]	واجب الزحاف
٦	{٢} }٢{	جواز زحاف أحد السببين ويفضل الثاني (جزا – المعاقبة) في البحرين الطويلين المنسرح والخفيف
٧	[٢] }٢{	وجوب زحاف أحدهما ويفضل الثاني (وزا – المراقبة) في البحرين القصيرين المضارع والمقتضب نصا والمجتث قياسا.

وفيما يلي مقاطع بحور هذه الدائرة وخصائصها وأهم ما فيها أن التركيب ٦ = ٢ ٢ ٢ في الحشو ذو طبيعة خبيبة من حيث وقعه في السمع. ولذا تتخلص منه بحور هذه الدائرة أو تحاول التخلص منه. والجدول التالي فيه توصيف لذلك. والرقم ٦ في الحشو من مستأثرات هذه الدائرة وبحورها دون سائر البحور (استئثار ٥)

المحاور	٢	١	١٢	١١	١٠	٩	٨+٥	٤	٣	
المنسرح – صدر	٢	٢	٣	}٢{	{٢}	]٢[	٣		٣	
المنسرح – عجز	٢	٢	٣	}٢{	{٢}	]٢[	٣	[٢]	٣	
المشتقة الرابعة							٣	٢	٢	
المضارع			٣	}٢{	[٢]	]٢[	٣	[٢]	٣	
المقتضب				}٢{	[٢]	]٢[	٣	[٢]	٣	
							٣	٢	٢	
الخفيف		٢	٣	}٢{	{٢}	]٢[	٣	٢	٣	٢
المجتث					٢	]٢[	٣	٢	٣	٢

[1] المحاور ١١-١٠- ٨ في الدائرة (جـ) = ٢ ٢ ٣ وانظر تحولها إلى ٢٢٢ في فصل التخاب

المنسرح

يقول قطَريّ بن الفُجاءَة:

يا نفس لا يُلْهِيَنّكِ الأملُ   فربّما أكْذبَ المُنى الأجلُ

المحاور	٢	١	١٢	١١	١٠	٩	٥+٨	٤	٣
المقاطع	٢	٢	٣	}٢{	{٢}	]٢[	٣	[٢]	٣
								٢ (٢)) = ٣ ١	
الصدر	يا	نَفْ	سُلا	يُلْ	هِ	ينْ	نَكلْ	أ	ملو
	فَ	رُبْ	بَما	أكْ	ذَ	بلْ	مُنَلْ	أ	جلو

وصور المنسرح كالتالي

١	٢٢	٣	٢٢٢	٣	{٢}	٣	
اب	٢٢	٣	٢٢٢	٣	٢		

١	٢٢	٣	٢٢٢	٣	(٢)	٢
اأ	٢٢	٣	٢٢٢	٣	٢	٢
اب	٢٢	٣	٢٢٢	٣	٢	
٢	٢٢	٣	٢٢٢	ه		
٣	٢٢	٣	٢٢٢			

وعلى هذه الصور الأبيات التالية:

١ إبراهيم طوقان

مــا لَــكَ وَالــذكريات تــذعرها   تَثيـــــر مَكنونهـــــا وَتَنشــــــرها
مــوعِدة فــي الشُــجون أَدفنهــا   وَفـــي زَوايـــا السِـــنين أذخرهـــا
يــا مسـعرَ النـار كَيـفَ أَطفئهـا   ســـامَحَكَ الله حـــينَ تســـعرها
أمــا تَرانــي يَـدي عَلـى كَبـدي   أَكـــاد مِـــن زَفـــرَة أُطيّرهـــا

١.أ ابن الرومي:

هـل أثَـرٌ مـن ديـارهمْ دعْـسُ   حيـــث تلاقـــى الأجـــراعُ والـــوعْسُ
مخبّـرُ السـائلِ الرّذيّـةَ فـي الـ   أطْـــلالِ أيـــنَ الـــجآذرُ اللّعْـــس
لا تسألَنْها فليس يسمع جـــر   س القولِ إلا شخصٌ له جرْسُ

١ب محمد بن غالب الرفاء الرصافي البلنسي:

يـــا راكِبـــاً وَاللِــوى شَمـــالٌ عَـــن قَصــــدِهِ وَالغَضــــا يَمــــينُ
نَـــجداً عَلـــى أَنَّـــهُ طَريـــقٌ تَقــــــطَعُهُ لِلصِّــــــبا عُيـــــون
وَحَـــيِّ عَنّـــي إِن جُــزتَ حَيّـــاً أَمــــــضى مَواضــــــيهُمُ الجُفـــونُ
لَـو أَنَّ بِالوُرقِ ما بِـقَلبي لَاِحتَرَقَت تَحتَها الغُصونُ

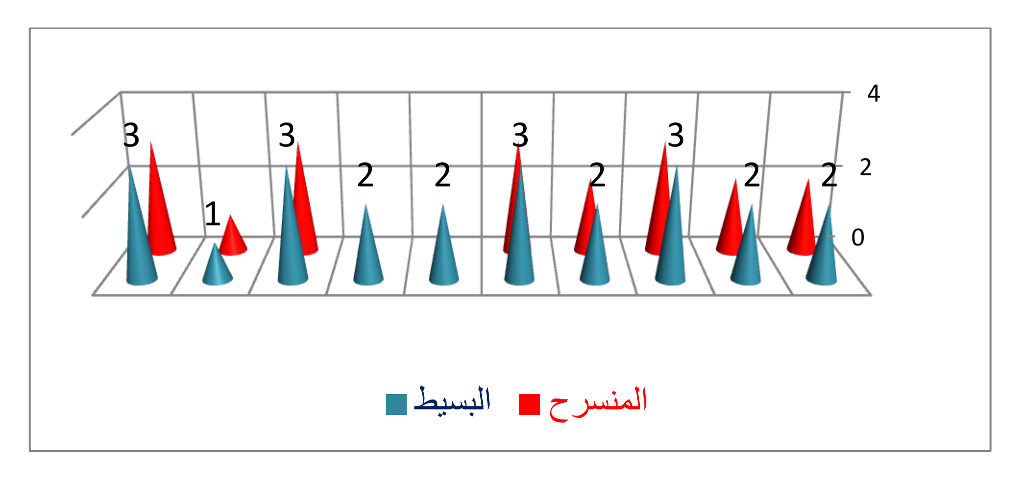
٢ من العقد الفريد :

أقصــــــرتُ بعـــــض الإقصــــارْ
عــــن شـــادنٍ نـــائي الــــدّارْ
صبــــــــرّني لمّــــــا صـــــارْ
ولـــــــم أكـــــــن بالصّبّــــــارْ
"وقـــال لــــي لــــي باســــتعبار
صبراً بني عبد الدّارْ

٣ من العقد الفريد:

عاضـــــــتْ بوصــــــلٍ صَــــدّا
تريـــــــد قــــــتلي عــــــمدا
لَمّـــــــا رأتنـــــــي فــــــردا
أبكـــــي وألقـــــى جـــــهدا
"قالـــــــــت وأبـــــــــدت ردّا
ويْلـــــــمّ ســــــعدٍ ســــــعدا
"

بين المنسرح والبسيط ما يستدعي المقارنة والتأمل بدء بهذا التمثيل البياني لصورتين لهما:



البسيط	٢٢	٣	٢	٣	٢٢	٣	(٢)	٢
المنسرح	٢٢	٣	٢	٣	–	٣	(٢)	٢

هذه أبيات لزينب بنت فروة المريّة من البسيط يطلب تحويلها للمنسرح بالجراحة والتجميل

يا أيّها الراكبُ الغادي مطيّته ... عرّج أنبّئك عن بعض الذي أجدُ

ما عالج الناس من وجدٍ تضمّنهم ... إلّا ووجدي بهم فوقَ الذي وجدوا

حَسبي رضاه وإنّي في مسرّته ... وودّه آخر الأيّام أجتهدُ

	٤	٣	٢	٣	٤	٣	(٢)	٢
البسيط	يا أيْ	يُهرْ	را	كِبُلْ	غادي	مطيْ	(يتَ)	هو
المنسرح	يا أيْ	يُهرْ	را	كِبُلْ		مطيْ	(يتَ)	هو
البسيط	عرْ رجْ	أُنَبْ	بِئْ	كعنْ	بع ضل	لذي	أ	جدو
المنسرح	عرْ رجْ	أُنَبْ	بِئْ	كعنْ		لذي	أ	جدو

المنسرح جراحةً : يا أيها الراكبُ المطيّتَه ... عرج أنبّئك عنْ لذي أجد

المنسرح تجميلا يا أيها الممتطي مطيّتَه ... عرج أنبّئك عن جوىً أجد

على أن ما بين ثاني المنسرح وسادس البسيط يكاد يصل حد التطابق. أنظر للبيتين:

أ – من سادس البسيط (مخلع البسيط) مر معنا في ٣٤٣ تحولها إلى الخاتمة ٣ ٢٢٢ وتحول هذه إلى ٣ ١ ٢ ٢ = ٣ ٣ ٢

قد شاركَ الدَهرَ فهو ليلٌ.... وافاهُ من صبحِهِ اصفرارُ = ٤ ٣ ٢ ٣ ٣ ٢

ب– من ثاني المنسرح

لَو أَنَّ بِالوُرقِ ما بِقَلبي ... لاحترقت تحتها الغصونُ = ٤ ٣ ٢ ٣ ٣ ٢

لا فارق بينهما من حيث السمع ويمكن نسبة أين من البيتين لأي من الوزنين، ولا يمكن التفريق بينهما إلا من خلال اللون فإنّ هذه المتناوبة ٣ ٢ ٣ ٣ توجد في المنسرح دون البسيط ووجودها في المنسرح يعني أنه من الممكن أن يرد لدينا شطر وزنه :

٤ ٣ ٦ ٣ ٢ وهذا هو وزن الشطر : وَحَيٍّ عَنّي إِن جُزتَ حَيّاً

وعليه فإن ٤ ٣ ٢ ٣ ٣ ٢ مزدوج الانتماء للبسيط والمنسرح إلا إذا وجد شطر في المتناوبة ٣٦٣ فحينها تنسب الأبيات التي تحوي هذا الشطر إلى المنسرح دون البسيط. وإن انتهى العجز ب ٣ ٢ ٢ ٢ فذلك من مخلع البسيط.

ومما ورد في هذا الشأن:

١- قول د. عمر خلوف[1] :" في العروض التقليدي؛ يُضمّ (المخلّع) خَطَلاً إلى مجزوءات البحر البسيط، ولذا فهم يسمّونه (مخلّع البسيط)، وكان المنسرح أولى به كما أثبتْنا ذلك في دراسة مستقلّة حول هذا الوزن. ولقد زاوجوا بين المخلّع ومجزوء البسيط، توهّماً أنهما شيءٌ واحد"

٢- الدماميني (٢٦- ص١٦١) :" وقد جاء في مخلع البسيط مفعولن = ٢ ٢ ٢ مكان فاعلن =٢ ٣ وهو أيضا شاذ كقوله:

فسر بودٍ أو سر بكرهٍ ما سارت الذّلُلُ السراع[2]

٣ ٣ ٢ ٢ ٢ ٣ ٢ ٤ ٣ ١ ٣ ٣ ٢

٣- نازك الملائكة : (١٣ – ص٨٤) :" "كما أنني في سنة ١٩٧٤ قد وقفت إلى ابتكار وزن صاف جديد يجري هكذا : مستفعلاتن مستفعلاتن ٤ ٣ ٢ ٢ ٢ ٣ ٢ في كل شطر "

٤- د. مستجير (٢٠- ص ٦٣) " فإذا خلطنا مثلا مفاعيلن فاعلاتن مستفعلن كان دليل البحر الناتج هو ١-٦-١١ وهو بحر غير موجود. وهذا بالضبط – وأكثر منه – ما فعلته نازك الملائكة عندما اقترحت يوما بحرا – اعتبرته بحرا صافيا – (ليصلح للاستخدام في شعر التفعيلة) هو تكرر تفعيلة مستفعلاتن ا‌ه ا‌ه ا ا ا‌ه ا ا‌ه = ٤ ٣ ٢ ٤ ٣

[1] http://alwaraq.com/Core/dg/dg_honorable_allcomments?dmy=1&sort=us.firstname&order=asc&ID=3153&begin=31

[2] ٤ ٣ ١ ٣ ٣ ٢ حسب ما مر معنا = ٤ ٣ ((٤) ٣ ٢ وأميل إلى (الذّلل) بتشديد اللام الأولى تجنبا لخرق استئثار الكامل بفاصلة الحشو فيكون وزن الشطر ٤ ٣ ٢ ٣ ٣ ٢ ووقد وردت هذه الكلمة في الشعر العربي على ندرة – فغالبية ما ورد بدون تشديد اللام

ومما ورد بتشديدها قول ابن خلدون : عجب الأنام لشأنهم بادون قد قذفت بحيهم المطي الذلّل

وقول لسان الدين ابن الخطيب : أَغْرَاهُ شَيْطَانُ الْغُرُورِ لِغَايَةٍ مِنْ دُونِهَا تُنْضَى الْمَطِيُّ الذُّلَّلُ

الخفيف

تقول حفصة بنت الحاج الركونية :

يفضح الوردَ ما حوى منه خدّ　　　وكذا الثغر فاضحٌ للآلي

المحاور	١	١٢	١١	١٠	٩	٨+٥	٤	٣	٢
المقاطع	٢	٣	}٢{	{٢}	]٢[	٣	٢	٣	٢
الصدر	يفْ	ضَحُلْ	ورْ	دَ	ما	حوى	منْ	هُخَدْ	دُنْ
				دما = ٣					
العجز	و	كَذَثْ	ثَغْ	رُ	فا	ضحنْ	للْ	ليا	لي

وصور الخفيف كالتالي [١]

١	٢	٣	٢٢٢	٣	٢	٣	٢	١	٢	٣	٢٢٢	٣	٢	٣	٢
								٢	٢	٣	٢٢٢	٣	٢	٣[٢]	
								أ٢	٢	٣	٢٢٢	٣	[٢]	٢	
٢	٢	٣	٢٢٢	٣	٢	٣		٣	٢	٣	٢٢٢	٣	٢	٣	
٢م	٢	٣	٢٢٢	٣	١	٣		٢م أ	٢	٣	٢٢٢	٣	١	٣	
								٢م ب	٢	٣	٢٢٢	٣	٢	٢	
٣	٢	٣	٢٢٢	٣				٤[١]	٢	٣	٢٢٢	٣			

---

[١] روعي في الترقيم أن تقتصر الأرقام بدون حروف على ما تواتر من عروض الخليل في كتب العروض، وأية صور جديدة إن كانت مقتصرة على العجز حملت فيه رقم سابقها متلوّا ب (أ ، ب ، جـ) وإن كانت جديدة في الصدر والعجز حملت في الصدر رمز سابقها متلوا بالحرف ميم كما في ٢م مثلا (م = مضاف) وحملت في العجز رقم الصدر متلوا برقم صور الأعجاز (أ ، ب) لذلك الصدر ٢م أ ، ٢م ب إلخ.

[٢] تطبيق المشتقة الأولى يؤدي إلى وجود صورة ثالثة للعجز . وغني عن الذكر أنه ما لم نجد عليها شعرا يعتد به فإنها من الموزون. أما إن وجدنا عليها شعرا يعتد به فيمكن ترقيمها في الجدول ب (٢ب) ، وعليها تحريف أبيات عبده بدوي

٢ ٣ ٦ ٣ ٢ ٣ ٢　　　٢ ٣ ٦ ٣ ٢ ٣ هـ

هـبطَ الأرضَ كالصــباحِ سنيّـا　　　رابــطَ الجــأش مُقْــدماً لا يهــابْ

عـرفَ الحـبَّ والمُنـى وحـروفاً　　　عزفهـــا رائـــعٌ كعـــزْفِ الرّبـــابْ

وتغنّـــى كبلـــبلٍ وتهـــادى　　　كشُعـــاعِ معطّـــرِ الارتقـــابْ

عـاشَ فـي القيـروانِ قلبـاً ذكـيّا　　　أيـن فـي النـاس مثلـه فـي اللبـابْ

								٤أ	٢	٣	٢٢٢	٣	هـ		
								٥	٢	٣	٢[٢]٢	٢			
٣م	٢	٣	٢[٢]٢	٢				٣م	٢	٣	٢[٢]٢	٢			

وعلى هذه الصور:

١- علي الخش:

تسكر النـاظرين فـي ألـفِ وعد ... ثــم تغضــي كــأنها لا تريــدُ

والشــفاه اللميــاء بندقــةٌ سمــ ... ـراء شُـقّت فـي فلقتيهـا جحـودُ

حيــن تفتــرُّ فالأمــانيّ حبلــى ... وإذا زَمّـــت الشّـــفاهَ وعيـــدُ

نـــاهداها شرانـــق تـــتمنّى ... كالفراشــاتِ أن تطيــر النهــودُ

نفرا من غلالة الثوب غصباً ... وهما يخفقا وهو يذودُ

٢- عبده بدوي:

[١] عندما تذكر كتب العروض هذه الصورة تورد وزنها " فاعلاتن مستفعلن " = ٢ ٣ ٢ ٢ ٢ ٣ في حين أنها تورد وزن المقتضب مثلا " مفعلاتُ مفتعلن " = ٢ ١ ٢ ٣ ١ ٣ = ٢ [٢] ٢ ٣ ١ ٣

في تناولي لهذه الدائرة ذكرت أن الرقم ٢٢٢ خببي الإيقاع يطيق جرعته الخببية البحران الطويلان (المنسرح والخفيف) مع استحسان التخلص من هذه الجرعة كما يصور ذلك الرمز للتركيب ٦ في حشويهما بـ ٢ ٢ ٢ في إطار (جزا – المعاقبة)وأما البحران القصيران فلا يطيقان هذه الجرعة الخببية ولذا وجب الزحاف فيهما كما يصور ذلك الرمز للتركيب ٦ فيهما بـ ٢ [٢] ٢ في إطار (وزا – المراقبة). وعلة الزحاف هذه أي وجوب الزحاف للتخلص من الجرعة الخببية ٢٢٢ في الحشو التي لا يطيقها البحران القصيران تنطبق على مجزوء الخفيف الذي أرى أن يكون وزنه = ٢ ٣ ٢ [٢] ٢ ٣ = ٢ ٣ ٢ ٣ ٣ يُنْتِج على نحو ما خامس الخفيف الذي نص التبريزي (١٢- ص ١١٢) على أنه [مخبون] مقصور. ولا شك أن إحصاء للواقع الشعري في هذا البحر يجلي الشك حول هذا الموضوع.

قصيدة بها الدين زهير التي منها الأبيات الأربعة التي في الصورة الرابعة عدة أبياتها ١٦ لم يرد فيها التركيب ٦ إلا على الصورة ٢[٢]٢ = ٢ ٣ واستمع لوقع ٢٢٢ غير المزاحفة في سياق هذه الأبيات بل مقارنا بصدر البيت ذاته لو جعلنا عجز البيت: أَنكَرَت مُقلَتي الكَرى حينَ عَرَّفتَها السَهَر (٢ ٣ ٢ ٣ ٣) منذ أن أقصانا السفر (٢ ٣ ٢ ٢ ٢ ٣)

على أن ذكر (وزا – المراقبة) يطرح زحافا آخر للتركيب ٢٢٢ يفضل تجنبه وهو ١ ٢ ٢ = ٣ ٢

وعليه يصبح عجز البيت السابق : أَنكَرَت مُقلَتي الكَرى (٢ ٣ ٢ ٣ ٣) حينَما دهاها السفر (٢ ٣ ٣ ٢ ٣)

ولا شك أنه أسلس من العجز منذ أن أقصانا السفر (٢ ٣ ٢ ٢ ٢ ٣)

وليتذكر القارئ هذه الصورة عندما يمر في المقتضب بالبيت

أتانا مبشرنا (٣ ٢ ٣ ١ ٣) بالعذاب والنّذر (٢ ٣ ٣ ١ ٣)

هبطَ الأرضَ كالصباحِ سنيّاً وككـــأْسٍ مكلّـــلٍ بالحبَـــبْ[1]
عرفَ الحبَّ والمُنى وحروفاً كالعَصـــافير إن تُــطاردْ تثــِبْ
وتغنّـــى كبلـــبلٍ وتهـــادى كشُعــــاعٍ معطّـــرٍ مرتـــقَبْ
عاشَ في القيروانِ قلباً ذكيّاً يحتسي النورَ ينتشي من طَرَبْ

٢أ- أمية بن أبي الصلت

عين بكّي بالمسبلاتِ أبا الحا رثِ لا تــذْخري علــى زَمَعَــهْ[2]
وعقيـل بـن أسـودٍ أسد البأْ سِ ليـــوم الهيـــاج والدّفَعَـــهْ
فعلى مثل هُلْكهم خوت الجوْ زاءُ لا خانـــةٌ ولا خُدَعَـــــهْ
فهم الأسرة الوسيطة من كع بٍ وفيهم كذِروة القَمَعَة

٣ - (٢٣- ص١٠٩) : شاهده عند الخليل[3]

---

[1] إضافة إلى ما ورد في الملاحظة رقم ٧ أدناه يقول الأستاذ سليمان أبوستة في معرض تعليقه على هذه الأبيات (٢٣-ص١١٠) وهكذا يخيل لي أن الخليل كان يرسم للوزن طريقا ويتخذ الشعراء طريقا آخر يجدونه أقرب إلى الطبع منه إلى الصنع، ومن هذا الصنع ما ترسم فيه بعض الشعراء درب الخليل على هذا الوزن وبخاصة بيته الثاني من الخفيف، فقط نظم عبده بدوي قصيدة على هذا الضرب وكأنه لا يقصد إلا محاباة الخليل حيث سلك غيره من الشعراء مسلك الطبع.

[2] حسب المشتقة الرابعة يتوقع مع هذه الخاتمة ٣ (٢) ٢ وجود توأمها ٢ ب منتهيا بالخاتمة ٣ ٢ ٢ ، وذلك بلفظ زمْعه والدفْعة اسوة بعجز أبيات خليل مطران في الصورة ٣م٢

[3] يقول د. الطويل (١٥- ص ٨٠) : أما الصورة الثالثة، فلم أجد لها شعرا، بصورتها تلك وإنما كل ما ورد عليها جاء مخبون العروض والضرب. يعني بذلك منتهي الشطرين بالخاتمة ٣ (٢) ٢

يقول الأستاذ سليمان أبو ستة (٢٣- ص١٠٩) عن صورة العجز هذه : "...وكذلك فإن الخليل جعل العروض والضرب على وزن فاعلن { كل من الشطرين ينتهي بالمتناوبة ٣ ٢ ٣ }

وشاهده عنده : إن قدرنا يوما على عامرٍ ننتصف منه أو ندعه لكم

وكان من حق الخليل أن يلتفت في ذلك إلى ما صنعه في البسيط حين ألزم عروضه وضربه بالخبن "

ومن هنا تأتي المشتقة الرابعة التي تنص على أنه في غير دائرة (أ) فإن العجز الذي ينتهي على الدائرة ب ٣ ٢ ٣ يفضل أو يجب أن تعتبر في واقع الشعر ٣ [٢] ٣ = ٣ ١ ٣

بتطبيق المشتقة الرابعة فإن هذا الوزن يكون أسلس عندما تتحول المتناوبة ٣ ٢ ٣ في آخر الصدر إلى ٣ ١ ٣ = ٣ (٢) ٢ فيكون العجز تارة ٣ ١ ٣ وأخرى ٣ ٢ ٢ ولحسن الحظ العثور على شعريوافق تطبيق المشتقة الرابعة هنا وهو المتمثل في الصورتين ٣أ، ٣ب.

على أن قول الأستاذ سليمان أبوستة ":

"...وكذلك فإن الخليل جعل العروض والضرب على وزن فاعلن {الخاتمة ٣٢٣} وكان من حق الخليل أن يلتفت في ذلك إلى ما صنعه في البسيط حين ألزم عروضه وضربه بالخبن { الخاتمة ٣١٣} "

كلمة (جعل) منسوبة للخليل توحي بأنه لا شعر على هذه الصورة، وأن الخليل هو من وضع شاهدا على هذه الصورة من المديد، وأظنه محقا . لا شك عندي أن قوله (جعَلَ) في معرض الحديث عن البسيط يقصد به معنى تدوين الخليل لما وجده سائرا في شعر العرب على البسيط . ولكن ورودها بعد مثيلتها في مجال الخفيف ربما ألقى عليها بعض الظلال.

ووصف هذه الصورة ابن عبد ربه (١- جـ٦- ٣٠٠) بـ " الضرب المحذوف الجائز فيه الخبن " وذكر عليها البيت :

إن قدرنا يوما على سالم نمتثل منه أو ندعه لكم

إن قدرنا يوما على عامر	ننتصف منه أو نعده لكمْ

٢م أ- الطرماح بن حكيم[١]:

طـالَ فـي رسـمِ مَهْدَدٍ رَبَـدُهْ	وعفـا واسـتوى بـهِ بَلَـدُهْ
ومحـاه تهطـال أسـميةٍ	كـلَّ يـومٍ وليلـةٍ تـرِدُهْ
غير حشوٍ من عرفج غَرضٍ	لريـاح الكصـيف تطّـردهْ
وبقايا من نؤْيٍ محتجزٍ	ومَصامٍ مشعّثٍ وتِدُهْ

٢م ب خليل مطران:

مـر فـي بالنـا فأحيانـا	كيـف لـو زارنـا وحيّانـا
رشـأٌ والنفـار شـيمتُه	لا لشـيءٍ يصـدّ أحيانـا
قد سلا عهده ونحن على	عهده لا نطيق سلوانا

٤- بهاء الدين زهير:

غِبـتَ عَنّـي فَمـا الخَبَـر	مـا كَـذا بَينَنـا اِشـتَهَر
أَنـا مـا لـي عَلـى الجَفـا	لا وَلا البُعـدِ مُصـطَبَر
لا تَلُـم فيـكَ عاشِـقا	رامَ صَـبراً فَمـا قَـدَر
أَنكَرَت مُقلَتي الكَرى	حينَ عَرَّفتَها السَهَر

٤أ د. عادل نمير[٢]:

كـل شـيء عـن الهـوى	سـابح بـين حـاجبينْ
ضـمكِ الليـل فـانطوى،	نمـتِ فانسـاب خصـلتينْ

وتقطيع التبريزي بعد البيت (١٢- ص ١١١) جاء فيه " نم تثل منهو أو ندع هو لكم " ثم قال :" ومن العروضيين من يجعل هذا الصرب على فعِلُن .....وفي الهامش.. أي بغير إشباع الهاء في ندعه "

[١] هنا يرد الصدر على صورتين إحداهما تنتهي ب ٣ ((٤) كما في الأبيات أعلاه والأخرى تنتهي ب ٣ ٢ ٣ كما في البيتين :

كلُّ حيٍّ مستكمِلٌ عدّةَ العمـ	ـرِ ومودٍ إذا انقضى عَددُهْ
إنّما النّاسُ مثلُ نابتةِ الزّر	عِ ، متى يأْنِ يأْتِ مُحْتَصَدُهْ

ولا أعرف بمثل هذا الازدواج في الصدر بفارق سبب بين بيت وآخر إلا في المتقارب

[٢] حسب المشتقة الأولى فإن الصورتين ٤ و٤أ توحيان بالصورة ٤ ب التي ينتهي عجزمطلعها بكلمة (حا جبي ني) شأن بقية الأبيات في تحرك روي النون وإشباع كسرته:

٢ ٣ ٢ ٣ ٣ .... ٢ ٣ ٢ ٣ ٣ ٢

كل شيء عن الهوى	سابح بين حاجبينٍ
ضمكِ الليل فانطوى،	نمتِ فانساب خصلتين
فالقُ الحَب والنوى	فلقَ الجفنَ مشرِقينِ
أوَأبقيتِ لي سوى؟	لهفةٍ، نبضتيْ حُنينْ

فـــالقُ الحَـــب والنـــوى	فلـــقَ الجفـــنَ مشـــرِقينْ
كـــل رمـــش بمـــا نـــوى،	وضـــحاياكِ بـــين بـــينْ

٥ – من العقد الفريد:

أشرقـــت لـــي بـــدورُ	فـــي ظـــلامٍ تنيـــرُ
طـــار قلـــبي بحبـــها	مَـــنْ لِقَـــلْبٍ يطـــيرُ
٢ ٣ ٢ ٣ ٣	٢ ٣ ٢ ٣ ٢
يــا بُـدوراً أنــا بهــا الــذْ	دَهْـــرَ عـــانٍ أسيـــرُ
إنْ رضـــيتم بـــأن أمـــو	تَ فمـــوتي حقـــيرُ
"كلّ خطبٍ إن لم تكونوا	نوا غضبتم يسيرُ"

م٣– أبو العتاهية:

عُتـــبُ مـــا لِلخَيـــالِ	خَبِّرينـــــي وَمـــــالي
لا أَراهُ أَتانـــــــــــي	زائِـــراً مُـــذ لَيـــالِ
٢ ٣ ٢ ٣	٢ ٣ ٢ ٣ ٢
لَـــو رَآنـــي صـــديقي	رَقَّ لـــي أَو رَثـــى لـــي
أَو يَراني عَدُوّي	لانَ مِن سوءِ حالي

المضارع

من العقد الفريد :

أرى للصبا وداعا ولا يذكر اجتماعا

المحاور	١٢	١١	١٠	٩	٨+٥	٤
المقاطع	٣	}٢{	[٢]	]٢[	٣	٢
الصدر	أرى	لصْ	صِ	با	ودا	عا
العجز	وما	يذْ	كُ	رُجْ	تما	عا

وعليه :

كـأنْ لـم يكـن جديـراً بحفظ الـذي أضاعـا

ولـمْ يُصْبِنا سـرورا ولـمْ يُلْهنا سماعـا

فجـدّدْ وصـال صـبٍّ مـتى تعصـهِ أطاعـا

"وإنْ تـدْنُ مِنـهُ شبراً يُقَرّبْكَ منهُ ذراعا

وهذه صورته الوحيدة على الأشهر ٣ ٢ ٣ ٣ ٢ .

أصل وزنه ٣ ٢ ٢ ٢ ٣ ٢ = ٣ ٦ ٣ ٢ ويشترك مع كل بحور الدائرة في المتناوبة

٣ ٢٢٢ ٣ وهذا وضعها على الدائرة وتتحول في الشعر إلى ٣ ٢ ٣ ٣ على الأغلب وإلى ٣ ٣ ٢ ٣ نادرا ، وذلك نتيجة وجوب زحاف أحد السببين الأول أو الثاني(وجا – المراقبة) في التركيب ٢ ٢ ٢ ليؤول إلى ٢. ١ ٢ = ٣ ٢ أو ١ ٢ ٢ = ٣ ٢

حازم القرطاجني يقول عن المضارع (١٥- ص١٤٦ – المنهاج ٢٤٣ص، ص ٢٦٨):"فما أرى أن شيئا من الاختلاق على العرب أحق بالتكذيب والرد منه. لأن طباع العرب كانت أفضل من ان يكون هذا الوزن من نتاجها.......فإنه أسخف وزن سمع فلا سبيل إلى قبوله ولا العمل عليه أصلا ..... وأما المضارع ففيه كل قبيحة، وما ينبغي أن يعد من أوزان العرب وإنما وضع قياسا، وهو قياس فاسد، لأنه من الوضع المتنافر"

الحكم على أول ما قيل على المضارع يستدعي البحث. أما القول بفساده فلا أراه صحيحا.

من الرجز		٢	٢	٣	٣	٢
من المضارع	١	٢	٢	٣	٣	٢

العلاقة بين الرجز والمضارع دحض لقول حازم القرطاجني بفساده وتنافره.

لو تجاهلنا اللون ودلالته فإن زيادة حرف على أول الشطر من هذه الصورة من الرجز ينقله للمضارع.. هذه أبيات للشاعر محمد سمير السحار على هذه الصورة من الرجز:

يَـا سَاكـنَ الفـؤَادِ أرْجـوكَ لا تُعَـادِ

دَعْ مَـا بَـدا جُحـوداً مَـا زلْـتُ فـي ودادي

وَصْـــلُ الحَبيـــبِ وَصْلـــي   إِيَّـــاكَ وَالعنَـــادِ
غَنَّـــى الوَفَـــاءُ لَحْنـــي   غنّيْـــتُ يَـــا بـــلادي
تُسْقَـــى الخـــدودُ دَمْعـــاً   مـــنْ غَيْمَـــةِ السُهَـــادِ
لَيْـــتَ النـــدَاءَ يُجْـــدي   يَـــا مَالـــكَ الفـــؤَادِ

والمطلوب تحويلها إلى المضارع بزيادة متحرك في أول كل شطر على النحو التالي :

يَـــا سَاكـــنَ الفـــؤَادِ   أَرْجـــوكَ لا تُعَـــادِ
دَعْ مَـــا بَـــدا جُحـــوداً   مَـــا زلْـــتُ فـــي ودادي[1]

ولنتذكر دلالة الألوان حيث الرجز ٢ ٢ ٣ ٣ ٢   والمقتضب ٢١ ٢ ٣ ٣ ٢

---

[1] هذا التناظر بين الرجز والمضارع يقودنا إلى صورة من المضارع تناظر الصورة ٥أ من الرجز على النحو التالي : الرجز الصورة ٥أ = ٢ ٢ ٣ ٣ ٢   نظيرها من المضارع ١ ٢ ٢ ٣ ٣ ٢ = ٣ ٢ ٣ ٣ ٢

المقتضب

للأخطل الصغير :

قد أتاك يعتذر لا تسله ما الخبرُ

المحاور		٢	١	١٢	١١	١٠	٩	٨+٥	٤	٣
المنسرح		٢	٢	٣	}٢{	[٢]	]٢[	٣	[٢]	٣
									٢(٢)=٣١	
المقتضب					}٢{	[٢]	]٢[	٣	[٢]	٣
									٢(٢)=٣١	
الصدر					قد	أَ	تا	كيعْ	تَ	ذِرو
العجز					لا	تَ	سلْ	هُملْ	خَ	برو

وصورتاه هما :

١	}٢{ [٢]]٢[	٣	٢ (٢)	١	}٢{ [٢]]٢[	٣	٢ (٢) = ((٤))
				أ١			٤ = ٢ ٢

وعلى هاتين الصورتين:

١ – الأخطل الصغير

قد وهبْتُه عمُري ضاع عنده العمُرُ

حبّنا الذي نشروا من شذاه ما نشروا

صُوِّحت أزاهره قبل يُعْقَد الثّمر

عد فعلْك يؤنسني في سمائه القمَرُ

أ١– الحسين بن الضحاك

عالم بحبّيهِ مطرق من التّيهِ

يوسف الجمال وفِرْ عَوْن في تجنّيه

لا وحق ما أنا من عطفه أرجّيهِ

ما الحياة نافعة لي على تأبّيهِ

المقتضب من المنسرح = ٣ ٤ ٢ ٣ ٣ ١ ٣ بمعنى أننا لو اقتضبنا من أول المنسرح ٣٤ يبقى عندنا مقتضب المنسرح. فشطره كما ترى على الدائرة ينتهي بالمتناوبة ٣ ٢ ٣ شأنه شأن المنسرح وتحكمه المشتقتان الرابعة والخامسة في أن الصدر فيه ينتهي ب ٣ ١ ٣ = ٣ ((٢)٢ والعجز فيه ينتهي ب ٣ ٢ ٢

أصل وزنه }٢{ [٢]]٢[٣ ١ ٣ = ٦ ٣ ((٤))

وفيه يتحول التركيب ٢٢٢إلى ٢١٢= ٢ ٣ غالبا، كما يتحول إلى ١٢٢ = ٣ ٢ نادرا.

فيصبح وزنه = ٢ ٣ ٣ ((٤)) أو ٣ ٢ ٣ ((٤)) ، ويرد على ذلك الشاهد :

أتانا مبشّرنا بالعذاب والنذر

٣ ١ ٣ ٣ ٢   ٣ ١ ٣ ٢ ٣

أتانا مبشرنا = ٣ ١ ٣ ٢ ٣ من المقتضب

أتتنا تباشيره = ٣ ٢ ٣ ٢ ٣ من مجزوء المتقارب

هذان بيتان للدكتور فاضل عواد الجنابي (١) على سادس المتقارب

يصبحان من المقتضب أ١ جراحةً بحذف الحرف الساكن ما في المستطيل:



٣ ٢ ٣ ١ ه ٣   ٣ ٢ ٣ ٢ ٢

فكـن يـا حبيبـي معـي   فـــــقلبي يُــــداوى بــــكْ

إذا جئتـــي فاعــــقد   حيـــاتي وعمـــري لــــكْ [1]

وبتجميل صدر البيت الثاني يصبحان :

٣ ٢ ٣ ١ ٣   ٣ ٢ ٣ ٢ ٢

فكـن يـا حبيـبُ معـي   فـــــقلبي يُــــداوى بــــكْ

إذا جئتـــــي فأنــــا   حيـــاتي وعمـــري لــــكْ

وكما تلاحظ يختلف البحران في الصدر ويتحدان في العجز

تحكم العلاقة بين آخري شطري المتقارب ٣ ٢ ٣ و ٣ ٢ ٢ المشتقة الثانية

وتحكم العلاقة بين آخري شطري المقتضب ٣ ١ ٣ و ٣ ٢ ٢ المشتقة .الرابعة

تأمل التناظرات التالية بين البسيط والمنسرح والمديد والمقتضب

	ري من	علن	قا	عبي	نل با	نول	ع لمي	
البسيط	٤	٣	٢	٣	٤	٣	(٤))	ريم على القاع بين البان والعلم أحل سفك دمي في الأشهر الحرم
المديد			٢	٣	٤	٣	(٤))	هو بين البان والعلم ودمي في الأشهر الحرم
المنسرح	٤	٣	٢	٣	–	٣	(٤))	ريم على القاع ماسَ والعلم أحل سفكا دمي من الحرم
المقتضب			٢	٣	–	٣	(٤))	كيف ماسَ بالعلم/ في دمي من الحرم

المديد من البسيط كالمقتضب من المنسرح كالمجتث من الخفيف، ومن هنا جاء القول في الرقمي بمجتث الرجز = ٤ ٣

٤ ٣ ٣ ٢ ومجتث الوافر= ٣ ٤ ٣ ٤ ٣ ٢

---

[1] - (٤٠- ص ١٦٥) ومن هذا المصدر سائر الشواهد المنقولة عن الدكتور.

٥- المجتث

يقول ابراهيم ناجي :

يا للحبيب المفدّى   غداة زارَ وسلّمْ

المحاور	١	١٢	١١	١٠	٩	٨+٥	٤	٣	٢
الخفيف	٢	٣	٢	٢	]٢[	٢١	٢	٣	٢
المجتث				٢	]٢[	٢١	٢	٣	٢
الصدر				يا	لل	حبي	بل	مُفَدّ	دى
العجز				غَ	دا	تزا	رَ	وسل	لمْ

وصورته الوحيدة :

٢]٢[	٣	٢	٣	٢		٢]٢[	٣	٢	٣	٢

وعليها الأبيات التالية

١ – ابراهيم ناجي

يـــا للحبيــب المفــدّى   غـــــداةَ زار وســـــلّمْ
مســتحييًا والهــوى فــي   ركابـــــه يتضـــــرّمْ
وصـــامتاً وهـــو أيْـــكٌ   بـــألف شـــذْوٍ تـــرنّمْ
أبنْ وإلا أعِنّي   قلبي تمزّق فارحمْ[١]

وتتوافق مقاطعه مع مقاطع دائرتي (د- المشتبه – الخفيف)، (ب- المختلف – البسيط)

المحاور	١	١٢	١١	١٠	٩	٨+٥	٤	٣	٢				
الخفيف	٢	٣	٢	{٢}	]٢[	٢١	٢	٣	٢				
المجتث				{٢}	]٢[	٢١	٢	٣	٢				
المجتث			٢	}٢{		٣	٢	٣	٢				
البسيط			٢	}٢{		٣	٢	٣	٢	٢	٣	[٢]	٣
المحاور			١١	١٠		٨	٧	٦	٥	٤	٣	١	١٢

---

[١] ورد نص البيت في ديوانه :

أبن وإلا أعن قلْ (٣ ٣ ٢ ٣ ٢)   (م)   بي الممزق وارحم (٢ ٣ ١ ٣ ٢)

والعجز فيه ناقص سببا في أوله. ولذا عدلته على النحو أعلاه.

ولن نجد اختلافا كبيرا بين أحكام أسبابه في الحالين .

فالمجتث من الخفيف = ٢ [٢] ٣ ٢ ٣ ٢

والمجتث من البسيط = ٢ {٢} ٣ ٢ ٣ ٢

والفارق الوحيد هو في زحاف السبب الثاني فهو ممتنع إن كان من الخفيف وثقيل إن كان من البسيط، وهو عمليا لا يرد مزاحفا في الشعر.

ومن شواهد المضارع في الكافي للخطيب التبريزي

إذا دنا منك شبراً ....فأَدْنِهِ منك باعا

يمكن للبيت أن ينتمي لكل من بحري :

أ – المضارع بهذا التلوين حيث متناوبته ٣٦٣ : ٣ ٣ ٢ ٣ ٢ ٢.......٣ ٣ ٢ ٣ ٢

ب– والمجتث بهذا التلوين حيث متناوبته ٣٢٣ : ٣ ٣ ٢ ٣ ٢ ٣ ٣ ٢ ٣ ٢

أما في النصين التاليين :

إذا دنا منك شبراً (٢٣٢٣٣) ..... فجب نحوه اليفاعا(٢٣٣٢٣) فهو من المضارع

إذا دنا منك شبراً (٢٣٢٣٣) ..... فاسلك إليه اليفاعا(٢٣٣٢٤) فهو من المجتث

ولكن النص : إما دنا منك شبراً (٢٣٢٣٤) .فلا تدنُوَنّ باعا (٢٣٣٢٣)

لا يعتبر من الشعر فالصدر من المجتث والعجز من المضارع.

تسمية مجتث الخفيف ومقتضب المنسرح ذات دلالة على إسقاطٍ من أول الشطر كما أن تسمية مجزوء البحر ذات دلالة على إسقاطٍ من آخره. والمفترض بالاجتثاث من أول الخفيف أن يعطينا نظريا صورا تناظر تلك الصور التي في الخفيف. فلننظر لهذا الجزء من صور الخفيف وما يناظرها من صور المجتث متذكرين أن أي صورة لا يوجد عليها شعر عربي يعتد به لا تعتبر شعرا وتبقى في إطار الموزون :[1]السريع

---

[1] وإلى مثل هذا الاجتثاث أشار المعري (٧– ص ٢٣٣) : "أما أبو العلاء المعري فجعل ابا العتاهية عمل هذا البيت

عتْبُ ما للخيال خبريني ومالي ٢ ٣ ٢ ٣ ٢ ٢ ٣ ٢ ٣ ٢

على هيئة اللعب ، ثم قال وإذا أردت أن تخرج من قول القائل : قفا نبك من ذكرى حبيب وعرفان

مثل قول إسماعيل (عتب ما للخيال) فأسقط من أوله (قفا نبك من) والذال والكاف من ذكرى" والنون من عرفان

قفا نبك من ذكـرى حبيب وعرفا ن ٣ ٢ ٣ ٢ ٢ ٣ ٢ ٣ ٢ ٢ ٢

								١	٢	٣	٢٢٢	٣	٢	٣	٢
١	٢	٣	٢٢٢	٣	٢	٣	٢	٢	٢	٣	٢٢٢	٣	٢	٣	
								٢أ	٢	٣	٢٢٢	٣	(٢)	٢	
٢	٢	٣	٢٢٢	٣	٢	٣		٣	٢	٣	٢٢٢	٣	٢	٣	
٢م	٢	٣	٢٢٢	٣	١	٣		١م	٢	٣	٢٢٢	٣	١	٣	

	٢	٢	٣	٢٢٢	٣	٢	م٢								

وعلى هذه الصور من نص إبراهيم ناجي أعلاه بعد تحويره ليناسب كل صورة

١- ٢ ٢ ٣ ٢ ٣ ٢ ٢ ٢ ٣ ٢ ٣ ٢

يـــا للحبيـــب المفـــدّى غـــــداةَ زار وســــــلّمْ

مســـتحييًا والهـــوى فـــي ركابـــــه يتضـــــرّمْ

وصــــامتاً وهـــو أيْـــكٌ بـــــألف شـــــدْوٍ تـــرنّمْ

أينْ وإلا أعنّي قلبي تمزّق فارحمْ

٢- ٢ ٢ ٣ ٢ ٣ ٢ ٢ ٢ ٣ ٢ ٣

يـــا للحبيـــب احتبـــى غـــــداةَ جـــــاء النبـــــا

مســتحييًا والهـــوى فـــي ركابـــــه قــــد حبـــــا

وصــــامتاً وهـــو أيْـــكٌ قـــــد أبدعتــــه الرّبــــى

أينْ وإلا أعنْ قلْ بي ويحه قد خبا

٢أ- ٢ ٢ ٣ ٢ ٣ ٢ ٢ ٢ ٣ ٢ (٢) ٢

يـــا للحبيـــب انثنـــى غـــــداةَ يــــوم هنـــــا

مســتحييًا والهـــوى فـــي ركابـــــه قـــــد خشـــــنا

وصــــامتاً وهـــو أيْـــكٌ بـــــألف شـــــدو منــــى

أينْ وإلا أعنْ قلْ بي أو أموت أنا

٣ - ويمكن أن ينسب ما يلي إلى كل من البسيط والسريع والمجتث

٢ ٢ ٣ ٢ ٣ ٢ ٢ ٣ ٢ ٣

يـــا للحبيـــب احتبـــى غـــــداةَ جـــــاء النبـــــا

مســــتحييًا والهـــوى ركابـــــه قــــد حبـــــا

وصـــــــامتاً نايُــــه قـــــد أبدعتــــه الرّبــــى

أينْ وإلا أعنْ قلبي الذي قد خبا

م١- وجمع الشطرين ادناه شطر البسيط ، والشطر دون زحاف (مجتث الكامل الأحذ)

٢ ٢ ٣ ١ ٣.... ٢ ٢ ٣ ١ ٣

يـــا للحبيـــب دنـــا غـــداةَ يـــومِ هنـــا

مســــتحييًا خَجِـــلاً ركابـــه حَسُـــنا

وصــــامتاً لَسِـــنِا بـــألف شـــدْوٍ مُنــى

أبـــنْ أكـــاد هنا وجداً أمـــوت أنا

م٢- جمع الشطرين عجز ثاني البسيط

٢ ٢ ٣ ١ ٣.... ٢ ٢ ٣ ٢ ٢

يـــا للحبيَـــيْن مـــن هجـــر يـــومينِ

أراهمـــا بكيَـــا بالقلـــب والعَـــيْنِ

كلاهمـــا صـــمَتا فـــي حضـــرة البـــيْنِ

وإن هما اجتَمعا يا سعدَ قلبيْنِ

وما ينطبق على هذه الصور من التناظر بين المجتث والخفيف ينطبق من بابِ أولى على ما ينجم من تطبيق المشتقة الأولى على أول وثاني الخفيف ليعطينا من المجتث:

٦- السريع

يقول بهاء الدين زهير :

حرّكتَ من نار الهوى ساكنًا   ما كان أغناكَ وما أشغَلَكْ

الشطران والمحاور	٥	٤	٣	٢	١	١٢	١١	١٠	٩	٨
الوزن على الدائرة	٢	٢	٣	٢	٢	٣	٢	[٢]	٢	١
الصدر	حرْ	وِكْ	تَمِنْ	نا	رِلْ	هوى	سا	كِ	نِنْ	
العجز	ما	كا	نَأغْ	نا	كِ	وما	أشْ	غَ	لَكْ	

وصور السريع كالتالي[1]

١	٢٢	٣	٢٢	٣	]٢[	٣	١	٢٢	٣	٢٢	٣	]٢[	٣	ه
							٢	٢٢	٣	٢٢	٣	]٢[	٣	
							٣	٢٢	٣	٢٢	٣	]٢[	٢	
٢	٢٢	٣	٢٢	٣	[٢]	٣	٤	٢٢	٣	٢٢	٣	[٢]	٣	
							٤أ[2]	٢٢	٣	٢٢	٣	]٢[	٢	
٣	العروض الثالثة –خامس السريع[3]						٥	٢٢	٣	٢٢	٣	]٢[	٢]٢[	ه
٤	العروض الرابعة–سادس السريع[4]						٦	٢٢	٣	٢٢	٣	]٢[	٢]٢[	

وعلى هذه الصور :

---

٢ ٢ ٣ ٢ ٣		٢ ٢ ٣ ٢ ٣ ه
٢يا للحبيب الجميلْ		غداةَ يوم الرحيلْ
مستحييًا والهوى في		ركابه لا يحولْ
وصامتاً وهو أيْكٌ		بألف شدْوٍ نبيلْ
أبنْ وإلا أعنّـي		وارحمْ فؤادي العلـيلْ

[1] أثبت الدكتور محمد الطويل (١٥–ص٩٢) في متن كتابه الصور الثلاث الأولى وتطرق إلى بعض الصور الأخرى في الهامش.

[2] وردت هذ الصورة في العقد الفريد ولم ترد في الكافي. وهي تتفق مع المشتقة الرابعة التي تنص على أن وجود الخاتمة ٣ ١ ٣ = ٣((٤) يستلزم وجود الخاتمة ٣ ٢ ٢ = ٣ ٤ في صورة أخرى

[3] الرمز للخاتمة ب ٣]٢[ ]٢[٢ متضمنا عدم جواز زحاف]٢[مبني على ما ورد في بعض مصادر العروض ومنها العقد الفريد الذي وصف خامس السريع (١– ص ٢٧٧) بأنه : العروض المشطور الموقوف الممنوع من الطي وشاهده :

خليت قلبي في يدي ذات الخالْ ** مصفدا مقيدا في الأغلالْ ** قد قلت للباكي رسوم الأطلالْ ** يا صاح ما راعك من ربع خالْ

ولعل هذا الاحتراز من ورود الخاتمة ٣ ٢ ١ ٢ ه = ٣ ٢ ٣ ه عائد إلى ما تستدعيه المشتقة الأولى من وجود الخاتمة ٣ ٢ ٣ ٢ وعلى ٣ ٢ ٣ ه قول إبراهيم ناجي :

يا شطر نفسي وغرامي الوحيدْ * ما شئت يا ليلاي لا ما أريدْ * يا من رأت حزني العميق البعيد * داويت لي جرحي بجرحٍ جديدْ

[4] ويصفه العقد الفريد (١– ص ٢٧٧) بأنه العروض المشطور الممنوع من الطي أي لأنه يستبعد المشطور ٤ ٣ ٤ ٣ ٢ ٣ . ومن الممكن تصور هذا المشطور. ويبقى وصفه بالشعر أو الموزون أمرا فيه نظر.

١ أبو تمام:

أَيُّ نَدىً بَينَ الثَرى وَالجَبوبِ	وَسُؤدُدٍ لَدنٍ وَرَأيٍ صَليبِ[1]
كانَت خُدوداً صُقِلَت بُرهَةً	فَاليَومَ صارَت مَألَفاً لِلشُحوبِ
كَم حاجَةٍ صارَت رَكوباً بِهِ	وَلَم تَكُن مِن قَبلِهِ بِالرَكوبِ
إِذا تَيَمَّمناهُ في مَطلَبٍ	كانَ قَليباً أَو رِشاءَ القَليبِ

٢ سارة الحلبية :

---

[1] هذه القصيدة من سبعة عشر بيتا وردت في الموسوعة الشعرية وأثبتت حركة باء الروي فيها جميعا الكسرة، وذلك يوافق إعراب الكلمات الأخيرة فكلها مجرور بحرف جر أو مضاف إليه أو معطوف على مجرور أو نعت لمجرور. الأمر الذي يرجح أن الشاعر أرادها هكذا أي على الوزن ٤ ٣ ٤ ٣ ٢ ٣ ٤ ٣ ٢ ٣ ٢ ٢ . ورجعت إلى ديوانه ضبط وشرح الأديب شاهين عطيه فرأيته صنف القصيدة من الرجز. وأنا اتخذت هذه الأبيات شاهدا على أول السريع المنتهي بالسكون بعد مد فالأبيات إذا قرأت بسكون الباء وافقت توصيف أول السريع. وهذا يرجعنا إلى المشتقة الأولى التي تنص على أن وجود إحدى الخاتمات : ٣ ٢ ٣ – ٣ ٢ ٣ ٢ – ٣ ٢ ٣ ه يستلزم وجود الخاتمات الأخرى كل في صورة مستقلة وفي هذا المقام تحضرني أبيات لعبد الله الفيفي، إلى اليمين بنصها الأصلي وإلى اليسار بما هو أرعى لأصول العروض من حيث عدم ترفيل الصدر، وهنا تتبع الخاتمة ٣ ٢ ٣ المتناوبة الأخيرة ٣ ٢ ٣ في أحكامها ، أو تحولت ٣٢ في آخر شطر السريع إلى ٣ ٢ لنصل إلى وزن جديد هو ٤ ٣ ٤ ٣ ٢ ٣ ٢ وهنا لا بد من اعتبار ٣ ٢ ٣ ٢ على أنها ٣ ٢ ٣ ٢ وليس ٣ ٢ ٣ ٢ لأن ٣ ٢ ٣ ٢ تعني بالتأصيل ٣ ٢ ٢ ٢ ٢ = ٣ ٨ وليس في البحور أربعة اسباب متوالية.، وهذا يخرج هذه الصورة من السريع من بحور دائرة (د–المشتبه) ويتفق مع رأي د. أحمد مستجير في اعتبار أصل السريع = مستفعلن مستفعلن فاعلاتن وتبعيته بالتالي للدائرة، ولكن الإشكال هنا أنه لا مجال له على دوائر الخليل. وغاية ما يمكن – من مرجعية الخليل – هو اعتباره من جميل الموزون.

٤ ٣ ٤ ٣ ٢ ٣ ٢ ٤ ٣ ٤ ٣ ٢ ٣ ٢	٤ ٣ ٤ ٣ ٢ ٣ ٤ ٣ ٤ ٣ ٢ ٣ ٢
أطوي عناويني بأمسي لأمشي	أطوي عناويني برغم القيودِ
في خطوتي شوقُ الندى للورود	في خطوتي شوقُ الندى للورود
ينتابني دربي ويمضي ببابي	ينتابني دربي ويمضي معي
في طلْعة الشيخ الضرير الكنودِ	في طلْعة الشيخ الضرير الكنودِ
كيف الوصول هل وصولي فقولي	كيف الوصول هل وصولي دنا
أنفقتُ وقتي في ابتداء المعيد	أنفقتُ وقتي في ابتداء المعيد
تدور ساعاتي بعكس المساعي	تدور ساعاتي بعكس المُنى
كم والدٍ أودى بدعوى الوليدِ	كم والدٍ أودى بدعوى الوليدِ

ويذكر هذا الوزن بنصيه نظيره في " دار سعدى بشحر عمان

يـابن رشـيد يـا أخـا الرشـد يـا   مـن لـم يـزل طـي العـلا ناشـرا

خـذها فـدتك الـنفس يـا سـيدي   وكـن لمـن نظَمَهـا عـاذرا

لـم تسـتطع أنثـى بتقصـيرها   بـأن تجـارى ذكـرا مـاهرا

لا زلـت تحيـى مـن رسـوم   العلامـا كـان منهـا قـبلكم داثـرا

لأَنكَـرَت عَينـاك مَرآهـا

يَـدُ الأَسـى القاسـي محيّاهـا

مـرّ بِهـا المَـوت فَأَخطاهـا

كِلاكُمـا عَـن كنهـه تاهـا

٣ إبراهيم طوقان :

كَـم قائـل لَـو كُنـتَ تَلقاهـا   سـقيمة الطـرْفِ بغيـر سـقَمْ

ذابِلـةً ناحِلـة قَـد مَحَـت   حُبلـى فمـا فيهـا مكـان قـدمْ

لا تَلقَهـا لا تَرَهـا إِنَّهـا   رَقَّـشَ فـي ظَهْـرِ الأَدِيـمِ قَلَـمْ

أَخطَأتمـا لَـم تَعرفـا مـا الهَـوى   نيـرٌ وأطـراف الأكـفّ عـنَمْ "

٤أ العقد الفريد:

أنـتَ بمـا فـي نفسـهِ أعلـمْ   فـاحكُمْ بمـا أحببـتَ أن تحكُـمْ

ألحاظُـه فـي الحـبِّ قـد هَتكـتْ   مكتومَـهُ والحـبُّ لا يُكـتَمْ

يـا مقلـةً وحشـيَّةً قتلـتْ   نفسـاً بـلا نفْـسٍ ولـم تَظلِـمْ

يـا أيُّهـا الـزّاري علـى عُمـرٍ   قـد قلـتَ فيـهِ غيـر مـا تَعلـمْ

٥ معروف الرصافي:

للبـرقِ أسـلاكٌ تـؤدي الأخبـارْ

دقيقـة مثـل دقـاق الأوتـارْ

فـوق الثـرى مُـدّت وتحـت الأبحـارْ

فـي عُمَـدٍ قـد ركّـزت كالأشـجارْ

٦ العقد الفريد:

وَيحـــــي قَتـــيلاً مــــا لَـــهُ مِـــنْ عَقــــل
مِـــن شــــادنٍ يهتــــزُّ مثــــلَ النَّصــــــلِ
لا تَعـــــذُلاني إنَّنـــــي فـــــي شُــــــغلِ
"يــــا صَــــاحِبَي رَحلـــي أَقِـــلَّا عَـــذْلي"

ما تقدّم يكفي الشاعر، ويقدم صور السريع، وما يلي يخص العروضي أكثر من الشاعر

لبحر السريع في هذه الدائرة وضع فريد، فهو البحر الوحيد من بينها الذي ينتهي أو يفترض أنه ينتهي بالرقم ٦، وبحر السريع ذو علاقة وثيقة ببحر الرجز.

المحاور	٥	٤	٣	٢	١	١٢	١١	١٠	٩+٨
الرجز (دائرة–جـ)	٢	٢	٣	٢	٢	٣	٢	٢	٢ ١
السريع (دائرة – د)	٢	٢	٣	٢	٢	٣	٢	٢	١ ٢

مقاطع البحرين هي ذاتها في الدائرتين. مع الفارق في آخرهما فآخر الرجز المحور ٨ =٣=٢١ وآخر السريع هو المحوران (٩+٨) = ١٢ أي أن الوتد الذي في آخر شطر الرجز ويسمى في التفعيلي بالوتد المجموع ٣=٢١ تحول إلى الوتد المفروق ١٢ في آخر السريع كما يسمى في التفعيلي. ورأي الجوهري في نسبة المنسرح إلى الرجز مشروح (ص– ٣١٠) وتعميمه لبيان أن منطقَةُ يشمل بحور الدائرتين جميعا .

وبموجب ذلك المنطق يرد السريع كذلك إلى الرجز. ورد هذا الوزن في الصورة السادسة من السريع :

وَيحي قَتيلاً ما لَهُ مِنْ عَقل
مِن شادنٍ يهتزُّ مثلَ النَّصلِ
٤ ٣ ٤ ٣ ٤ ٢
لا تَعذُلاني إنَّني في شُغلِ
"يا صَاحِبَي رَحلي أَقِلَّا عَذْلي
ماذا لو زاحفنا أحد الأبيات كالتالي :
مِن شادنٍ يهتزُّ مثلَ نصلِ
٤ ٣ ٤ ٣ ٣ ٢

هل ينكسر الوزن ؟

كلا ولكنه حسب كتب العروض ينتقل من السريع إلى الرجز.

وهذا يعني أن ٤ ٣ ٤ ٣ ٢ ٢ ٢ مشترك بين الرجز والسريع في العجز ، وإذا عدنا إلى أبيات عبد الله بن رواحة (الصورة ٤–أ) في الرجز :

لهُمّ لولا أنت ما اهتدينا = ٤ ٣ ٤ ٣ ٣ ٢
ولا تصدقنا ولا صلينا = ٣ ٣ ٤ ٣ ٤ ٢

لتبين لنا أن ٣ ٢ في آخر شطر الرجز نتجت من زحاف السبب الأول من ٢ ٢ ٢ كما نتجت ٢ ٣ في آخر شطر السريع من زحاف السبب الثاني من ٢ ٢ ٢ .

تقدم كيف تولدت ٢ ٢ ٢ في الرجز من ٢ ٢ ٣

٢ ٢ ٢ إذا زوحفت على ١ ٢ ٢ = ٣ ٢ كان ذلك الرجز

٢ ٢ ٢ إذا زوحفت على ٢ ١ ٢ = ٢ ٣ كان ذلك السريع

في حالة الرجز كل من ٣ ٢ و ٢ ٢ ٢ ينتميان لنفس القافية فجاز أن يأتيا في قصيدة واحدة كأبيات عبد الله بن رواحة رضي الله عنه،

ولكن ٢ ١ ٢ = ٢ ٣ و ٢ ٢ ٢ ينتميان لقافيتين مختلفتين فينبغي إذن أن تلتزم إحداهما في القافية في سائر النص في حالة السريع.

كل هذا متعلق بالعجز، فماذا عن الصدر

٤ ٣ في آخر الصدر يناسبها ٤ ٢ في آخر العجز وبالتالي يناسبها ١ ٢ ٢

٤ ٣ في آخر الصدر لا يناسبها ٢ ٣ في آخر العجز لأنه ذلك يبدو حذف سبب من ٣٢٢

ولهذا وجب إجراء الزحاف في آخر الصدر والعجز في حال اشتقاق السريع من

٤ ٣ ٤ ٣ ٤ ٣ ....٤ ٣ ٤ ٣ ٤ ٣

وعليه فلنا أن نستنتج هنا أن من الممكن أن يكون شطر السريع المنتهي ب ٣٢ و ٢٢٢ مجرد حالة من حالات الرجز إلى جانب الاحتمال الآخر الذي ينتسب فيه السريع لدائرة (د– المشتبه) ولكن هذا بدوره تشوبه بعض الظلال :

فأصل السريع على الدائرة ٤ ٣ ٤ ٣ ٢ ٢ ٢ ١، ويفترض أنه بحذف الرقم ١ يبقى لدينا في مشطور السريع ٤ ٣ ٤ ٣ ٢ ٢ ٢ ، ، وتعريف المشطور[1]:" ما أسقط منه شطره والعروض هي الضرب " وهذا يعني أن كل مشطور هو في الأصل عجز لصدر تم حذفه.

ومعنى هذا أنه يوجد في السريع صورةٌ البيتُ فيها من شطرين صدر وعجز ويكون وزن عجزه = ٤ ٣ ٤ ٣ ٢٢٢. ولو تفحصنا صور السريع لما وجدنا مثل هذه الصورة. فلماذا افتقدت هذه الصورة؟ هي لم تفتقد وإنما تصنيف البحور إقتضى اعتبارها (ثاني الرجز) واعتبار شطر السريع ٤ ٣ ٤ ٣ ٤ ٢ رجزا يلحق السريع كله بالرجز على أساس التصنيف المنطقي التالي الذي يفترض وجود وزن يشمل البحرين .

	الصورة	
١	٤ ٣ ٤ ٣ ٤ ٣ ٤ ٣ ٤ ٣ ٤ ٣	الرجز (ويكمن فيه السريع)
٢	٤ ٣ ٤ ٣ ٤ ٣ ٤ ٣ ٤ ٣ ٤ ٢	الرجز (ويكمن فيه السريع)
٣	٤ ٣ ٤ ٣ [٢] ٢ ٢ ٤ ٣ ٤ ٣ [٢] ٢ ٢	الرجز
٤	٤ ٣ ٤ ٣ ٢ [٢] ٢ .... ٤ ٣ ٤ ٣ ٢ [٢] ٢	السريع
٥	٤ ٣ ٤ ٣ ٢]٢[٢ [2]	الرجز

---

[1] الكافي للتبريزي (ص – ٧٩)

[2] جاء في كتاب (أهدي سبيل) للأستاذ محمود مصطفى – المكتبة العصرية (ص – ٥٩) عن الرجز : [والأرقام مني] ":

......كما حكوا أيضا القطع في المشطور، وجعلوا منه قول الشاعر

يا صاحبي رحلي أقلا عذلي" = ٤ ٣ ٤ ٣ ٤ ٢

وجاء في نفس الكتاب (ص– ٦٩) عن السريع [والأرقام مني] : " العروض الرابعة : مشطورة مكشوفة تصير فيها مفعولاتُ = ٢ ٢ ٢ ١ إلى مفعولا = ٢ ٢ ٢ وتحول إلى مفعولن = ٢ ٢ ٢ ومثاله :

٦	٤ ٣ ٤ ٣]٢[٢ ٢	السريع

هنا يلتقي زوجا الرجز والسريع مع زوجي مخلع البسيط ولاحق خلوف في جواز القطع في الصدر مع وجوب زحاف ٢٢٢ على ٢٢١=٢٣ أو ٢١٢=٣٢. وتعتبر خاتمة الصدر في المخلع والرجز ٣ ٣ ٢ صحيحة في التصريع في الصدر مع ٣ ٢ ٢ ٢ = ٣ ٦ ولكن لا تأتي ٣ ٦ لا تأتي

كل هذه الصور موجودة في الشعر باستثناء رقم ٣ أعلاه، أي

٤ ٣ ٤ ٣ ٣ ٢   ٤ ٣ ٤ ٣ ٣ ٢

وهذه الصورة لها وعليها، لها أنها تستمد وجودها عروضيا من افتراض أنها صنو الصورة رقم ٤ من السريع، ولكن ذلك لا يجعلها من الشعر إلا أن نجد عليها شعرا يعتد به، ولكن إن أسغناها تكون من الموزون. فلنأخذ أبياتا من السريع ونحولها إلى الرجز لنرى كيف يكون وقعها. هذه الأبيات لأحمد شوقي على السريع :

مُنتَـــــزَهُ العَبّـــــاسِ لِلمُجتَلـــــى   آمَنـــــتُ باللَـــــهِ وَجَنّاتِــــهِ
العَــيشُ فيـــهِ لَيـــسَ فـــي غَيـــرِهِ   يـــا طالِـــبَ العَيـــشِ وَلَذّاتِـــهِ
قُصـــورُ عِـــزٍّ باذِخـــاتُ الـــذُرى   َوَدُّهـــا كِســـرى مَشيداتِـــهِ
مِـن كُـلِّ راسـي الأَصـلِ تَحـتَ الثَرى   مُحيـــرَ النَجـــمِ بِذِرواتِـــهِ

وصنوها مما يفترض أنه من الرجز:

مُنتَـــــزَهُ العَبّـــــاسِ لِلانـــــامِ   آمَنــتُ باللَــهِ علــى الــدوامِ
العَــيشُ فيــهِ لَيــسَ فــي ســواهُ   يــا طالِــبَ العَيــشِ بغيــر ذامِ
قُصـــورُ عِـــزٍّ باذِخـــاتُ فـــرشٍ   َوَدُّهـــا كِســـرى دون حـــامِ
مــن كُــلِّ راســي الأَصــلِ فــي ثــراه   مُحيــرَ النَجــمِ كمــا السّــنامِ

عندما ينتهي الشطر بالمتناوبة ٣٤٣ فإنها قد تؤول بعد الأوثق في العجز إلى الخاتمة ٣ ٢٢٢ وهذه حيث لا فاصلة ولا الرقم ٦ في الحشو تتحول في آخر العجز في كل من مجزوء البسيط والرجز إلى ٣ ٢٢١= ٣ ٢٣ وهي تجانسها في القافية فتتجاوران في المخلع والرجز، أو إلى ٣ ٢١٢= ٣ ٣٢ وهي تخالف٢٢٢٣ في القافية فيلتزم اتباع ٣ ٣٢ في كافة الأبيات.

والخاتمة ٣ ٢٢٢ لا ترد في آخر الصدر في غير التصريع ، وهذا نظريا يفترض استبعاد كل ورود ما ينجم عنها أي ٣ ٢٣ و ٣ ٣٢ في آخر الصدر، ولكن هذه الحالة استأثرت بورود ذلك في الشعر في كل من لاحق خلوف والسريع والمخلع، وما يكون عليها من الرجز من سائغ الموزون إلا أن نجد عليه شعرا معتبرا.

يا صاحبي رحلي أقلا عذلي" = ٤ ٣ ٤ ٣ ٤ ٢

وهنا ظاهرة أخرى في السريع وهي وجود الصورتين

٢	٢٢	٣	٢٢	٣	[٢]	٣	٤	٢٢	٣	٢٢	٣	[٢]	٣
							٤أ[1]	٢٢	٣	٢٢	٣	٢	٢

والصورتان وردتا في العقد الفريد، أما في الكافي فلم ترد إلا الصورة ٤، وكلا الصورتين في حال عدم وجود زحاف فيهما تحملان انتماء مزدوجا مع صورتي الكامل

٢	٤	٣	٤	٣	((٤)		٤	٤	٣	٤	٣	((٤)
							٥	٤	٣	٤	٣	٤

وهكذا ينضم هذا الوزن إلى كل من صورتي الهزج (٤٣٤٣) والرجز (٣٤٣٤٣٤) في أنه من واقيات زحاف بحري الفاصلة الكامل والوافر، وإلا فإنه يمكننا من ناحية نظرية نسبة أي زحاف في هذه الصور من البحور إلى كل من مجزوء الوافر والكامل وأحذ الكامل على التوالي.

السريع = ٢ ٢ ٣ ٢ ٢ ٣ ٢ ٣ ، المديد = – ٢ ٣ ٢ ٢ ٣ ٢ ٣

لاحظ اطراد التناظر بين السريع والمديد في الجدول التالي ، إذا حذف المقطع الأول من أول كل شطر من أشطر السريع بقي المديد، وفي أول وزن وآخر وزن مجال للتأمل حيث يغلب عليهما الاستنتاج الدافع للتأمل في الساعة

م	الأوزان	السريع	٢+ المديد
١	٢ ٢ ٣ ٢ ٢ ٣ ٢ ٣ ٢... ٢ ٢ ٣ ٢ ٢ ٣ ٢ ٣ ٢	أول السريع ؟؟	أول المديد
٢	٢ ٢ ٣ ٢ ٢ ٣ ٢ ٣.... ٢ ٢ ٣ ٢ ٢ ٣ ٢ ٣ ٥	أول السريع	ثاني المديد
٣	٢ ٢ ٣ ٢ ٢ ٣ ٢ ٣.... ٢ ٢ ٣ ٢ ٢ ٣ ٢ ٣	ثاني السريع	ثالث المديد
٤	٢ ٢ ٣ ٢ ٢ ٣ ٢ ٣.... ٢ ٢ ٣ ٢ ٢ ٣ ٢ ٢	ثالث السريع	رابع المديد
٥	٢ ٢ ٣ ٢ ٢ ٣ ١ ٣.... ٢ ٢ ٣ ٢ ٢ ٣ ١ ٣	رابع السريع	خامس المديد
٦	٢ ٢ ٣ ٢ ٢ ٣ ١ ٣.... ٢ ٢ ٣ ٢ ٢ ٣ ٢ ٢	رابع أ السريع	سادس المديد

والجدول أعلاه دعم لمفهوم كل من المشتقة الأولى في الأوزان ١، ٢، ٣ والمشتقة الثانية في الوزنين الثالث والرابع، وللمشتقة الرابعة في الوزنين الخامس والسادس

للشاعر ابراهيم الطباطبائي على السريع : مَن قَنَصَ الخشف الذي قد وَرَدْ يرمي بعينيه خلال القتدْ

أنظر كيف يحول للمديد بحذف سبب من أوله :

الجراحة: قنص الخشف الذي قد وردْ مي ب عينيه خلال القتد

التجميل : قنص الخشف الذي قد وردْ ســـه م (سهمُ) عينيه خلال القتد

[1] وردت هذ الصورة في العقد الفريد ولم ترد في الكافي. وهي تتفق مع المشتقة الرابعة التي تنص على أن وجود الخاتمة ٣ ١ ٣ = ٣((٤) يستلزم وجود الخاتمة ٣ ٢ ٢ = ٣ ٤ في صورة أخرى

١٣-الخلاصة، تعقيب على ما تقدم. – (الفرق بين العروض وعلم العروض)

أدين بوضوح الرؤية في هذا الموضوع على طريق تلمس فكر الخليل ونهجه لعلمين بارزين هما د. محمد جمال صقر [١] و د. جمال حمدان القائل [٢] :" ....ويحسم ستامب الموقف بإيجاز حين يقول: (إن الجغرافيا في نفس الوقت علم وفن وفلسفة.) ويمكن أن نضيف للتوضيح: علم بمادتها، فن بمعالجتها، فلسفة بنظرتها. والواقع أن هذا المنهج المثلث يعني ببساطة أنه ينقلنا بالجغرافيا من مرحلة المعرفة إلى مرحلة التفكير، من جغرافية الحقائق المرصوصة إلى جغرافية الأفكار الرصينة".
إن ارتقاء طريقة تقديم أي علم – العلوم راقية بما هي تناول للحقيقة– يجب أن تقاس بالمقياس السابق بحيث لو وضعنا اسم أي علم مكان (الجغرافيا) لبقيت هذه العبارة صالحة في وصف رقي طريقة تقديم أي علم.وتكاد طريقة الرقمي في تقديم عروض الخليل تكون مثالية من هذه الناحية، فلنتأمل هذه المقارنة:

السؤال	العروض الرقمي	العروض التفعيلي
هل هو علم بمادته ؟	نعم	نعم على نحو ما
هل هو فن بمعالجته ؟	نعم	نعم إلى حد ما
هل هو فلسفة بنظرته ينقلنا من مرحلة المعرفة إلى مرحلة التفكير ومن الحقائق المرصوصة إلى الأفكار الرصينة؟	نعم، ويعتمد لذلك التجريد والشمولية ويقوم على الفهم.	كلا فهو يقوم على التجسيد والتجزيء ويقوم على الحفظ

للتوصيفات الجزئية التطبيقية المعبرة عن جزئيات المظهر دورها فيما يعرف بالعروض، وللتقعيد الكلي المعبر عن شمولية المظهر دوره في علم العروض.

ولسائل أن يسأل ألم تتوصل للرقمي من التفاعيل؟ الجواب بلى. ولكن ذلك كان بجهد ودأب كبيرين في إبحار عكس طبيعة التفاعيل في الأخذ بمضمونها متحررا مما تفرضه حدودها من تجزيء ليس من السهل على من اعتاد التفاعيل التخلص منه.

يقول د. محمد جمال صقر [٣] :" اعلموا – يا أحبابي – أن بين النحو وعلم النحو فرقا مهما ؛ فالنحو هو نظام الكلام والتفكير ، وعلم النحو هو منهج البحث عن ذلك المفضي إلى نظريات وقواعد ضابطة" والمتأمل في هذا القول يجده ينطبق في شتى المجالات كفارق بين وصف الواقع في مجال معرفي ما واستخلاص القواعد التي يقوم عليها. ولا يشذ العروض عن ذلك.

يقول د. محمد عبد الحميد [٤]: " إنني أؤكد أن أبحر الشعر وأوزانه أو قل نغماته التي حصرت في بضعة عشر بحرا وهبتها الحياة بشامل معناها إلى الشاعر العربي بل اضطرته اضطرارا إلى أن يتغنى بها دون علم مسبق بها أو تعليمها على يد

1

[٢](شخصية مصر – دراسة في عبقرية المكان – ص ١٠)

[٣] http://www.lisanarabi.com/vb/showthread.php?t=1354

[٤] في كتابه (في إيقاع شعرنا العربي وبيئته – ص ١٩)

معلمين. إنها إلهام الطبيعة ودوافع الحياة ومعطيات البيئة تهز إحساس الشاعر هزا شديدا ثم تعود لتنظم هذه الأحاسيس وتجعلها في أطر محدودة وتنطق لسانه العذب على نغم أوتارها في نغم مستطيل أملس لا شذوذ فيه."

تَراقُصُ الطفل على هدهدة أمه إحساس بالإيقاع الفطري الذي يمكن أن يكون أولى درجات الوعي على العروض.[1] . والحكم على سلامة وزن الشعر بالأذن المجردة لدى كثير ممن لم يتعلموا العروض هو درجة من درجات الوعي على العروض. كما أن الهينمة والملالاة لدى العرب في أريافهم وبواديهم ميزان عروضي متقدم[2] من مثله في (نعم لا نعم لا لا) جاءت تعابير توصيف الأوزان في البحور والتفاعيل وأحكام الزحاف والعلة في كل بحر كأرقى توصيف واعٍ لواقع العروض كتوصيف للحن والإيقاد. ولكن هذا التوصيف الراقي كان تعبيرا تجزيئيا عن فكر كلي أكثر رقيا وروعة لدى الخليل يمثل علم العروض.

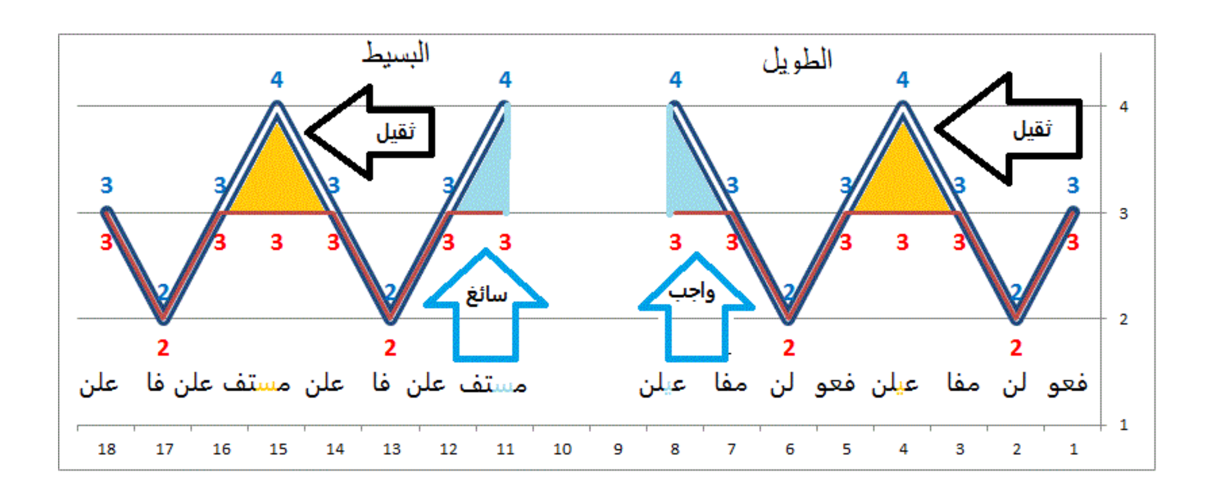
هذه بضع أمثلة توضح الفرق بين العروض وعلم العروض:

١ – المثال الأول : الدكتور إبراهيم أنيس في كتابه (موسيقى الشعر)

يستثقل زحاف مستفعلن الثانية في شطر البسيط على متفعلن ٤ ٣ ٢ ٣ ٣ ٣ ١ ٣

ويستثقل زحاف مفاعيلن الأولى في شطر الطويل على مفاعلن ٣ ٢ ٣ ٣ ٣ ٢ ٣ ٣

هكذا أورد الزحافين منفصلين في توصيف لثقل الوزن في البحرين نتيجة زحاف معين في كل منهما. هذا هو دور العروض. ولو قلنا إن وجود ٣ ٣ ٣ أو ثلاثة أوتاد صوتية متتالية في الطويل والبسيط مستثقل فهذه خطوة نحو علم العروض، لأنها تقدم قاعدة تشمل البحرين معا وتبين حكم زحافين فيهما معا.



ولو ربطنا الأمر بدائرة (ب – المختلف) ورحنا نستقصي الأمر عند ورود ٣ ٣ ٣ في بحر المديد (في حال كف فاعلاتن (٢ ٣ ١ ٢ ٣ ٢ ٣ = ٢ ٣ ٣ ٣ ٢ ٣ ٢ = فا علا تفا علن فا علا تن) ثم نرى ما هو الحكم ونحاول ربطه سلبا أو

[1] http://www.aleqt.com/2011/06/04/article_545380.html

يدرج الكتاب [أجمل قصة عن اللغة] حكايات مدهشة عن تجارب العلماء على الأطفال واللغة لديهم، ونحن لا نملك إلا أن نقول "سبحان الخالق عزّ وجلّ" فالطفل يتعرف على لحن الكلام أولا أي ما يسمى "علم العروض" وفي توضيح ذلك تم إجراء تجارب على أطفال لا تتجاوز أعمارهم شهرين لاستيضاح تأثير الاستماع للهجات مختلفة ومدى تفاعلهم معها.

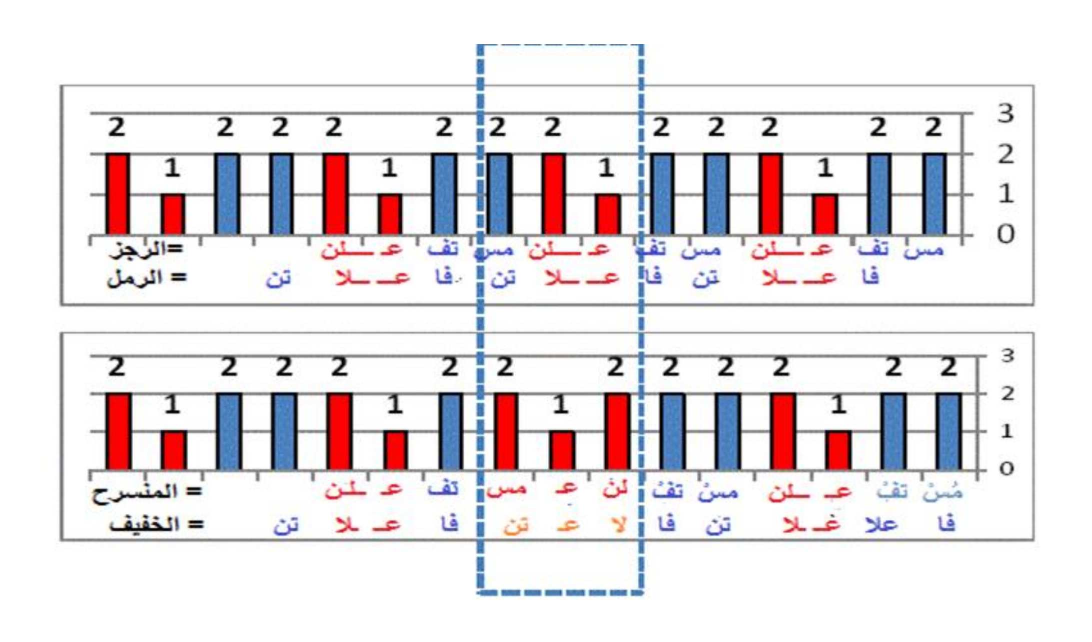
[2] أبو عبد الرحمن بن عقيل في كتابه (الشعر النبطي–ص٢١) :"أما الشعر العامي فما كان يقتضي برهنة لأننا في قريتنا لا نعرف أوزانا ولا بحورا، وإنما هي ألحان نتمثلها ونهينم بها هكذا مثلا:هاها هم، أوههم هاها وبعضهم يتخذ الملالاة بدل الهينمة هكذا يلا لي للا لي".

إيجابا بالحكم الأول مع تعليل ذلك فتلك خطوة أكثر تقدما نحو علم العروض فإذا رحنا نستقصي حكم التركيب ٣ ٣ ٣ في شتى البحور ونحاول تعليل حالات كونه مستساغا وحالات كونه ثقيلا، فنحن لا شك في رحاب علم العروض، وإذا خطونا خطوة أخرى لدراسة الزحاف الذي ينتج عنه تكرر الرقم ٣ الصوتي في البحور كافة سواء نتج عن ذلك التركيب ٣٣٣ أو ٣٣٣٣ وأثر ذلك على الوزن وتعليله وتصنيفه فنحن بدون شك تجاوزنا العروض إلى علم العروض

٢ – المثال الثاني : (الجوهري في عروض الورقة)

عندما يقول الجوهري إن المنسرح ناتج عن الرجز باعتبار تحول مستفعلن الثانية = ٢ ٢ ٢١ فيه إلى مستف عنلُ = مفعولاتُ = ٢ ٢ ٢ ١٢ وذلك بتحول الوتد المجموع٢١ إلى الوتد المفروق ١٢، ويقوم بناء على ذلك بإخراج المنسرح من دائرة (د– المشتبه) ويلحقه بدائرة (جـ المجتلب) باعتباره إحدى حالات الرجز، يتحول إليه غذا حل الوتد المجموع فيه مكان الوتد االمفروق بغض النظر عن التفاعيل وحدودها، وما يترتب على ذلك من تعميم العلاقة بين امنسرح والرجز على بحور دائرة (د– المشتبه) وإلحاقها جميعا ببحور دائرة (جـ – المجتلب) بغض النظر عن الموقف منه، فذلك القول خطوة باتجاه علم العروض.

لمجرد معرفة واقع الوزن وتجسيده لا ضرر من أن ينظر الإنسان إلى ساعة البحور فيفرض عليها ما في ذهنه من تجسيد وتجزيء وحدود تفاعيل في مجال العروض، ولكن الضرر يبدأ حين نستعمل هذه النظرة التجزيئية أداة للتقعيد في علم العروض ، وهذا ما حصل مع الجوهري فلم ير من دائرة (د–المشتبه) فيما يخص ما ينجم عن تحويل الوتد المفروق ١٢ إلى وتد مجموع ٢١ إلا مفعولاتُ ومستفعلن فاكتفى بالربط بين المنسرح الذي يحوي هذه التفعيلة والرجز من دائرة (المجتلب – جـ)،



بينما يقتضي التقعيد الشامل في (علم العروض) النظر إلى ساعة البحور كنتاج لطلاقة فكر الخليل، تؤدي لدى التقاط أية علاقة بين الوتد المفروق في دائرة (د– المشتبه) والوتد المجموع في دائرة (جـ– المجتلب) إلى تعميم تلك العلاقة على بحور الدائرتين جميعا، فإذا ما أريد بعد ذلك التعبير عنها بدلالة جزئيات تفاعيل البحور لتيسيرها على من يستسهلون التجزي فلا بأس على أن يستحضر المهنج وتعمم العلاقة بين الرجز والمنسرح، على العلاقة بين الرمل والخفيف.

٣– المثال الثالث : د. أحمد كشك في كتابه (الزحاف والعلة)

يقول د. أحمد كشك عن البسيط (١٠– ص – ٢١٦) :" ومن النادر أيضا البدء بطي هذا البحر بمستعلن [٢ ١ ٣] لأننا نكون قد قبلنا هذا التتالي = /ه ///ه ///ه [مستعلن فعلن=٢ ١ ٣ ١ ٣] أي وحدتين من نوع الفاصلة الصغرى [٢ (٢) ٢ (٢) ٢] " ويفهم من كلامه هذا أن مستعلن فاعلن = ٢ ١ ٣ ٢ ٣ أقل ندرة أو أقل ثقلا لأن عدد الأسباب الصوتية المتوالية أقل. فهذه خطوة متقدمة في العروض، وتكاد تلامس الرقمي فقوله "وحدتين من الفاصلة الصغرى" يعني أربعة أسباب وهذه كما نعلم من استئثارات الخبب.

من آثار التفاعيل على تفكير أن العروضيين ذكروا الخبن في البسيط وشاهده المفصل عندهم على حدود التفاعيل هو :

لقد خلت حقب صروفها عجبٌ ... ... فأحدثت عبرا وأعقبت دولا

وذكروا الطي في البسيط وشاهده المفصل عندهم على حدود التفاعيل هو :

ارتحلو غدوةً فانطلقوا بَكَرًا ... ... في زمرٍ منهمُ يتبعها زُمَرُ

ولكنهم لم يذكروا الحالة الأكثر أثرا حيث يقترن فيها طي مستفعلن بخبن فاعلن، لأن هذا التفصيل لا يتفق مع ما تمليه على الذهن حدود التفاعيل من نمطية التوصيف. وانظر صدر البيت :

كلا وباري طوال الهدب والحور ..... ما قل حبيك من بعد ومن غير

كيف يضحي من البسيط (رسميا) في البيت الأول كما من الخبب في البيت الثاني :

قلــتُ وبـــارئ طــول الهــدب النّضُــرِ	مــا قـل حبيـك مـن بعـد ومـن غيـر
قلــتُ وبـــارئ طــول الهــدب النّضُــرِ	حبــــي بـــاقٍ أبَـــدأ رغــــم الســـفرِ

وهنا يظهر تقدم د. كشك على العروضيين. ولكنه لا زال في حدود العروض. أما البناء على هذه الخطوة باختبار القول إن تتابع أربعة أسباب من خصوصيات الخبب وأنها حيث وجدت في غير الخبب ثقيلة كما في (مفاعيلُ فعولُ مفا في الطويل) ومن حيث كف (مستفع لن) في الخفيف أو طي (مستفعلن) في الخفيف لمن لا يقول بالوتد المفروق، وأنهما لم يذكرا في الشعر – كما في مقاربة د. مصطفى حركات التي وردت في حدود الخفيف – ثم محاولة التقعيد لذلك في البحور ككل مع التمييز في بين ٢٢٣١ و ٣١٢٢، فإن ذلك يشكل انتقالا من منتهى العروض إلى بداية علم العروض. ويطول الحديث لو رحنا نستقصي كل حالة على حدة. ولكن خلاصة الأمر أن : العروض هو الإحساس بنظام الوزن الذي قد يدرك بالفطرة أو التعلم الذي يشمل القدرة على توصيفه بالتفاعيل أو سواها، وعلم العروض هو منهج البحث المفضي إلى نظريات وقواعد ضابطة واستقصائها وتحميصها.

أين يقع العروض الرقمي ؟ كانت أغلب بدايتي في الرقمي في مجال العروض، وأقلها في مجال علم العروض. وتدريجيا ومع اكتشاف شموليته وتحوله إلى تواصل أو محاولة للتواصل مع شمولية فكر الخليل أخذ يتجاوز العروض إلى علم

العروض. بل حمل معه منهج الخليل في علم العروض إلى آفاق جديدة تتعدى الشعر ووزنه، كما في مواضيع : العمارة والعروض – الموسيقى والعروض – الآثار والعروض – م/ع

تكرر ذكر الشمولية في الرقمي وهي صفة ملازمة لكل علم في إطار ذلك العلم، تستوي في ذلك العلوم المادية والإنسانية فإذا ما احتوت هذه النظراتِ الشاملةَ المتعددةَ نظرةٌ شمولية أعظم، لم يكن جماع ذلك إلا توحيد الخالق عز وجل. ومن هنا قال الشاعر:

وفي كل شيء له آية تدل على أنه الواحد

الشمولية المطلقة (أساس الأسس) هي البدء بالتوحيد توحيد الله سبحانه وتعالى والانطلاق منه إلى سواه. وفي قصة إسلام سيدنا إبراهيم عليه السلام معتبر لأولي الألباب.

ما أحوج الإنسان إلى هذه الرؤية في الأمور كلها. منهج الفكر يقترن بالشمولية والتجريد ومجاله العلم ، ومنهج الحفظ يقترن بالتجزيء والتجسيد ومجاله التطبيق، ولا عيب فيه إلا إن استعملت أدواته في غير مجالها.

يقول د. عمر خلوف[1] وهو واع على ماهية العلم : " العروض العربي ليس علما وإنما هو مجموعة من الإرشادات البسيطة يمكن تلقينها للصبي"

لقد صدق د. خلوف في عبارته بلسان المقال في التعبير عن لسان حال جل العروضيين العرب قديما وحديثا في التعامل مع العروض باعتباره ليس علما بالمعنى الاصطلاحي، فعلم العروض الذي أبدعه الخليل طمس ولم يلتفت له أحد. وتعامل الجميع مع بحور الخليل وتفاعيله وهي التطبيقات الجزئية التجسيدية لعلمه ويقصد بإطلاق اسم علم عليها بالمعنى اللغوي لكلمة علم أي المعلومات التي تؤخذ على التوازي دون وجود رابط بينها بالضرورة كتلك التي في الجرائد. وهم إنما يتعاملون في ذلك مع (العروض) وليس مع (علم العروض)

الصبي الذي ذكره د. خلوف كان يستشعر الوزن وهو رضيع عندما كانت تهدهده أمه بلحنها فيتراقص عليه بين يديها. وهذا وعي منه على العروض.[2] واستجابته تعبر عن برنامج أودعه الله تعالى وجدانَه، يصبح الطفل صبيا ويبقى لديه ذلك الإحساس ويكبر ويذهب للمدرسة فيتعلم العروض وهو وصف أجزاء أوزان أكثر تعقيدا من ذاك الذي أحس به، يدرسها بدلالة التفاعيل والبحور، ويذهب للجامعة ويتخصص في العربية وقد يتخصص في العروض وينال فيه شهادة الدكتوراة، ثم يؤلف كتابا في العروض. وأغلب كتب العروض تكاد تكون تكرارا للمادة الوصفية التجزيئية التجسيدية ذاتها التي تصف التفاعيل والزحافات والعلل وصور البحور وبعض القوانين مثل المكانفة والمراقبة والمعاقبة. وما كل ذلك إلا "مجموعة من الإرشادات

---

[1] http://www.alfaseeh.com/vb/showthread.php?t=78821&p=601955&viewfull=1#post601955

[2] http://www.aleqt.com/2011/06/04/article_545380.html

يدرج الكتاب حكايات مدهشة عن تجارب العلماء على الأطفال واللغة لديهم، ونحن لا نملك إلا أن نقول "سبحان الخالق ـ عزّ وجلّ" فالطفل يتعرف على لحن الكلام أولا أي ما يسمى "علم العروض" وفي توضيح ذلك تم إجراء تجارب على أطفال لا تتجاوز أعمارهم شهرين لاستيضاح تأثير الاستماع للهجات مختلفة ومدى تفاعلهم معها.

البسيطة" التي تصف واقع كل وزن على حدة شأنها في ذلك شأن التنعيم[1] عند العرب قبل الخليل وشأن الهينمة أو الملالاة[2] في الشعر النبطي، وكل ذلك (عروض) وليس بـ(علم عروض).

يقول الشاعر شعره على الفطرة كما تبث الوردة عطرها وكما تنتج النحلة عسلها وتبني خليتها. ويصف العروضي وزن الشعر، كما يصف الإنسان عطر الوردة ويصف فائدة العسل وشكل الخلية. لكن عالم العروض والكيميائي والطبيب والمهندس هم من يبحثون خصائص الفطرة وقواعد نتاجها.
يتعلم العروضي العروض ليحكم به على نتاج الذائقة العربية إبان سلامة فطرة العرب وفقا لأوصاف جزئية وتصوير صوتي جميل، بالتفاعيل الخاصة لكل بحر الأمر الذي يقتضي الحفظَ.
عالم العروض يتناول الذائقة العربية ذاتها وخصائصها تناولا علميا شموليا منهجيا من خلال فهمه لفكر الخليل.

أليس الخليل هو من وضع التفاعيل والبحور والأوصاف التجزيئية؟ بلى.

الخليل هو عالم العروض، فهم خصائص الذائقة العربية من خلال نتاجها الشعري فهما رياضيا فكريا كليا شاملا. والخليل كان ولا زال سابقا للزمان، فلا الناس في زمنه فهموا منهجه، ولم يفهمه العرب حتى اليوم، ولم يفهمه المستشرقون وتلاميذهم. ولست متفائلا بذلك في المستقبل.
إن لنا من الخليل ذاته ومنهجه في معجم العين ما يقوم قرينة على منهجه في العروض.
أحصى الخليل احتمالات الجذور الممكنة في اللغة العربية وحصرها رياضيا[3] عدا وضبطا ب ١٢٣٠٥٤١٢

عدد الأبنية	طريقة الحساب	
"الثنائي سبعماية ووستة وخمسون"	٢٧×٢٨	٧٥٦
[الثلاثي =١٩٦٥٦]	٢٦×٢٧×٢٨	١٩، ٦٥٦
"والرباعي أربعمائة ألف وإحدى وتسعون ألفا وأربعمائة	=٢٥×٢٦×٢٧×٢٨	٤٩١، ٤٠٠
"والخماسي أحد عشر ألف ألف وسبعمائة وثلاثة وتسعون ألفا وستمائة"	٢٤×٢٥×٢٦×٢٧×٢٨	١١، ٧٩٣، ٦٠٠
المجموع		١٢، ٣٠٥، ٤١٢

---

[1] نعم لا نعم لالا
[2] (١٩ – ص ٢١) : "أما الشعر العامي فما كان يقتضي برهنة لأننا في قريتنا لا نعرف أوزانا ولا بحورا، وإنما هي ألحان نتمثلها ونهينم بها هكذا مثلا: هها ها ها ههم هم هم ....إلخ فيخرج اللحن الشيباني ......
وبعضهم يتخذ الملالاة بدل الهينمة هكذا : يلا لي لا للا لي لا يلا لي لا للا لي لا
[3] المدارس العروضية لعبد الرؤوف با بكر لسيد (ص ١٠١)

ولم تدخل الألف في الحساب فهي لا تكون أول جذر بل الهمزة، وفي غير أول الجذر تكون منقلبة عن واو أو ياء. ذكر المؤلف أن مجموعها ١٢,٣١٥,٤١٢، وهو لم يذكر في تفصيله الثلاثي فحسبته وأضفته.

وما بالنا نستقرئ القرينة في وجود ذات الشاهد المتمثل في ثلاثة ربما كان هناك غيرها:

١ – في تعدد أحكام العروض التجزيئية تعددا كبيرا ، وكلها منسجمة معا لا يناقض أحدها الآخر دليل على وجود تصور شامل في ذهن الخليل تصدر عنه تلك الأوصاف الجزئية. وجود التصور الشامل وصدور الأوصاف الجزئية عنه من تجليات المنهج. بل إن من تجليات المنهجية لدى الباحث أن يفترض وجود منهج شامل لدى بحثه في الجزئيات، حتى لو لم يعرفه فيكون ذلك باعثا له على البحث عنه.

٢ – دوائر الخليل معبرة عن تفكير الخليل ومنهجه بجمعها احتمالات تناوب وتجاور المقاطع والأحكام العامة المترتبة على ذلك. من لا يعتبرون العروض العربي علما اعتبروها مجرد طرفة. تتلاشى صحة هذا القول إذا ما جمعنا الدوائر في ساعة البحور بحيث تظهر خواص المحاور كما المحيطات، بحيث تفهم كثير من خواص المقطع حسب موقعه معبَّرا عنه بإحداثيات كليهما. والقول بالصدفة هنا كالقول بأن خطوط الطول والعرض صدفة بالنسبة للكرة الأرضية.

٣– ورد في كتاب :" العروض والإيقاع – في النظريات الحديثة للشعر العربي " للدكتور ربيعة الكعبي (ص– ٢ ٣ ٢) نقلا عن من معجم الأدباء لياقوت الحموي ٦ /٧٤ قولُ الخليل[١] بن أحمد :

" إن العرب نطقت على سجيتها وطباعها. وعرفت مواقع كلامها، وقام في عقولها علله، وإن لم ينقل ذكر عنها. واعتللت أنا بما عندي انه علة لما عللته منه، فإن أكن أصبت العلة فهو الذي التمستُ، وإن تكن هناك علة له، فمثلي في ذلك مثل رجل حكيم دخل دارا محكمة البناء، عجيبة النظم والأقسام، وقد صحت عنده حكمة بانيها، بالخبر الصادق أو بالبراهين الواضحة والحجج اللائحة، فكلما وقف هذا الرجل في الدار على شيء منها قال: إنما فعل هذا هكذا لعلة كذا وكذا، ولسبب كذا كذا سنحت له بباله محتملة لذلك، فجائز أن يكون الحكيم الباني للدار فعل ذلك للعلة التي ذكرها هذا الذي دخل الدار، وجائز أن يكون فعله لغير تلك العلة. إلا أن ذلك مما ذكره هذا الرجل محتمل أن يكون علة لذلك، فإن سنح لغيري علة لما عللته... هي أليق مما ذكرته بالمعلول فليأت بها ".

وصياغة ذلك بعبارات الرقمي :

أ – ثمة سليقة أو ذائقة عربية أصيلة متسقة شاملة أشبه بالبرنامج الرياضي أودعها الله سبحانه للوجدان العربي فاستقامت أوزان شعرهم دون وعي منهم على ذلك. وهذه الذائقة الأصيلة يمثلها الشعر العربي قبل اختلاط العرب بسواهم.

ب – فكر الخليل أحاط بذلك الاتساق وتلك الشمولية وعبر عنهما بطريقين. طريقة شاملة تجريدية تشير إليها دوائره وتجليها ساعة البحور وهي تعبر عن (علم العروض – محكم البناء عجيب النظم والأقسام) . وتجزيئية تجسيدية بالتفاعيل تعبر عن (العروض التطبيقي الذي يصف أجزاء ذلك العلم كلما وقف على شيء منها)

---

[١] (ص – ٢ ٣ ٢) من كتاب (العروض والإيقاع في النظريات الحديثة للشعر العربي) تأليف د. ربيعة الكعبي نقلا عن معجم الأدباء لياقوت ٦/ ٧٤

جـ – يرى الخليل أن معيار النجاح هو التوفق بإدراك شمولية أسس وكيان البناء المحكم الذي أبدعه الحكيم الباني. ويتواضع عندما يحمل كلامه احتمال أن غيره قد يتفوق عليه في منهجه وشموليته.

د – ولعمري إن الرقمي ليثبت التناغم في الشمولية والاتساق في كل من

د١– السليقة العربية الأصيلة (السجية والطبع) التي أتقنت إحكام أوزان الشعر العربي

د٢ – تفكير الخليل وإحاطته بتلك السليقة

د٣– منهاج الخليل في تعبيره عن تلك السليقة وإحاطته بكلياتها في علم العروض والتعبير عن تجسيدها الجزئي في تطبيق العروض

إدراك ذلك يترتب عليه أن نأخذ بما أدركناه منه، مفترضين موقنين أنه غاية في الإحكام وأن ما نجده من ثغرات إنما هو ناتج عن نقص ما وصلنا منه أو عما ألحقه الاقتصار على منهج الحفظ به من ظلال أو تشويه أو عن تأثير المناهج الأخرى أو عن سوء إدراكنا واستقرائنا، وفي الطريق إلى تكوين التصور المحكم عنه تنشأ مواضيع تحمل عناوين لم يقل بها الخليل مثل هرم الأوزان والتخاب والكم والهيئة والاستئثار، الأمر الذي يوحي بأن ما وصلنا إليه في الرقمي وإن كان يمثل ارتقاء عما مضى في التوجه نحو تفكير الخليل إلا أنه يبشر كذلك بأن ثمة مجالا في المستقبل لما هو أرقى وأدق وأكثف وأقرب إلى منهج الخليل وأكثر توحدا معه.

لماذا لم يُعرف منهج الخليل ولا بُحِثَ في تفكيره طيلة القرون الماضية؟

تضافر على ذاك أمران:

أولهما، أن الخليل قدم حصيلته على شكل تطبيقات جزئية، يقينا منه بأن الجمهور غير مؤهل لفهم منهجه، وقد ثبت بعد نظر الخليل فحتى في يومنا هذا نرى العروضيين العرب لا يدركون وجود منهج للخليل. ولكن الخليل ترك بابا مُشرعًا يدخل منه من يشاء إلى المنهج، وهو دوائر الخليل، فمن القوم من اعتبره بابا شكليا موصدا وأنه مجرد طرفة[1] أو مرقعانية[2] جمعت المتعوس على خائب الرجاء ومنهم من اعتبر ذلك الباب ذا عمق ضئيل يقتصر على فك البحور، واعتبر التفاعيل وحدودها أهم من شمولية الدائرة، فعلى سبيل المثال قال (بالمعاقبة – جزا) بين (تن) و (مس) في بحر الخفيف، أي منع زحاف كليهما، وسمح (بالمكانفة –جزك) بين (مف) و (عو) في بحر المنسرح وكلا زوجي السبب لهما نفس زوج المحاور على ساعة البحور كما يتبين من الشكل التالي :

المحور	٢	١	١٢	١١	١٠	٩	٨	٥	٤	٣	٢
المنسرح	مس	تف	علن	مف	عو	لا	تُ	مُس	تف	علن	
الخفيف		فا	علا	تن	مس	تف	ع	لن	فا	علا	تن

[1] أهدى سبيل إلى علمي الخليل (ص – ١٦١)

[2] د. عمر خلوف :

http://www.alfaseeh.com/vb/showthread.php?t=78407&p=599279&viewfull=1#post599279

والصواب أن بين زوجي المحاور في البحرين معاقبة وأن القول بالمكانفة في مفعولاتُ (خبلها) في المنسرح لا يستند إلا إلى بيت شعر واحد[1] في التراث العربي كله حتى نهاية العصر الأموي. هكذا بيت واحد في منهج الحفظ يرجح بما يقتضيه التفكير من تقعيد على مقاس الذائقة العربية كما تفهم على أساس الأعم الأغلب مما ورد عن العرب، ووافق الاستقراء الرياضي.

وثانيهما، الوكس الفكري:

حتى لو لم يترك الخليل من أثر على وجود منهجه الشامل فقد كان من الطبيعي أن يتم تنامي الوعي العروضي المؤدي إلى التوصل إليه بتفكير المفكرين وبحث الباحثين طيلة هذه القرون، بل لو لم يكن للخليل منهج شامل لكان المفترض أن يكتشف العرب ذلك المنهج الذي يجسد اتساق ذائقتهم في مجال إيقاع شعرهم.

الوكْسُ الفكريُ الطويل رجّح منهجَ الحفظ على حساب منهج التفكير

إذا اتخذنا (عروض) الخليل مقياسا أمكننا ملاحظة ثلاث توجهات رئيسة بين أفراد كل منها قدر من التفاوت

١ – توجه لا يخرج في عمومه عن عروض الخليل، ويضم معظم العروضيين العرب قديما وحديثا، وجلّه ينقل عن الخليل توصيف تطبيقاته الجزئية بعباراته، وخطا بعض العروضيين خطوات متفاوتة في بعض التصنيفات والأحكام العامة التي انطلقت من العروض باتجاه علم العروض فظهرت على قليل منها بوادر تلمّسٍ منهجيٍّ يشير إلى مشارفتها تخوم الرقمي. ويقتصر ما في هذه الأصناف من اختلاف عن عروض الخليل على تعديلات جزئية لا تمس الحشو كإضافة أو إنقاص مقطع في آخر الشطر، أو عرض بعض المقصرات أو فك البحور من الدوائر أو أحكام بعض الزحافات والعلل، أو إلحاق وزن مهمل على الدائرة ببحور الخليل، أو تجميع المقاطع على نحو يغاير تفاعيل الخليل شكلا، أو باعتبار بعض الصور المتولدة من بحور الخليل بحورا مستقلة أو استدراك بعض الأوزان المشتقة من دوائر الخليل. وإذا ما قورن هؤلاء مع سواهم فإنهم يعتبرون من مدرسة الخليل في العروض. وبتفيئهم ظلال الخليل فإن خروج بعضهم عن (علم العروض) محدود.

يقول الأستاذ كمال إبراهيم[2]:" وإذا أردنا أن نتأمل في استدراكات من جاء بعده [الخليل] من العلماء نجدها لا تخرج عن استدراكات في العرض ولن تمس الجوهر في قليل أو كثير"

٢– توجه لا يلتزم بعروض الخليل ويظن أن التفاعيل تلصق جُزافا، فراح أصحابه يفبركون بحورا جديدة وعلى رأس هؤلاء العروضيان د. محمد صادق الكرباسي ومحمود مرعي. ومن شاء المزيد فليطلع على [بحور جديدة] [1] وهم بخروجهم عن

---

[1] الأستاذ سليمان ابو ستة

http://www.alfaseeh.com/vb/showthread.php?t=74179&p=570829&viewfull=1#post570829

" درس الدكتور محمد العلمي بحور الشعر وزحافاتها في دواوين الشعراء في الجاهلية والإسلام إلى نهاية عهد الأمويين، وفيما يخص المنسرح لم يجد لزحاف الخبل في مفعولات شاهدا سوى بيت واحد للبيد هو :

فلا تؤول إذا يؤول ولا * تقرب منه إذا هو اقتربا"

[2] (ص – ١١) في تقديمه لكتاب (فن التقطيع الشعري) للدكتور صفاء خلوصي.

عروض الخليل حطموا منهج الخليل بتفاعيله عندما مارسوا (علم العروض) بأدوات العروض. ولو أنهم أدركوا أن للخليل منهجا وأن تفاعيله مقيدة به، وأصروا رغم ذلك على هدم منهجه لكان عليهم استحداث وحدات غير تفاعيله وذلك ما يقتضيه الحد الأدنى من المنطق. ومن عجب أن يدعي هؤلاء أنهم يكملون رسالة الخليل.

على العروضي أن يتبع الخليل اتباعا أعمى، وليس له أن يجتهد. فما يعرفه جزئي تجسيدي لا يؤهله للاجتهاد، ويكاد اجتهاد من اجتهد من العروضيين في علم العروض لا يخلو من خطإ يسير أو خطير.
عالم العروض الملم بشمولية منهج الخليل سيجد نفسه يتبع الخليل على بصيرة

٣- توجه المستشرقين وتلاميذهم

لقد أدى التوجه العلمي الحميد لدى الغربيين إلى البحث عن رؤية شمولية ذات قواعد جامعة مطردة مؤطرة للأوزان ومهيمنة عليها وذلك هو مجال (علم العروض). وجلّهم حسِبَ أن ما لدى العرب هو توصيفات تجزيئية يقدمها عروض الخليل، ولا يلامون في ذلك لأن العروضيين العرب هم من نقل إليهم ذلك.
ولا اختلاف بين المستشرقين والخليل في (العروض) بما هو وصف واقع أوزان البحور، ولكن الاختلاف يقع في التقعيد العام، حيث يحضر منهج المستشرقين ويغيب منهج الخليل. ويختلف تقييم ذلك حسب المقيّم، فإن كان المقيّم لا يدرك وجود منهج للخليل فسيجد نفسه على الأغلب منقادا لمنهجهم باعتباره (علم العروض) الوحيد، ومن كان يدرك وجود منهج للخليل سيدرك أنهم قد أحسنوا القصد وضلوا الطريق باستعمالهم أدوات لغاتهم وأعاريضهم في فهم العروض العربي وهي أدوات لا تناسبه، ومن ذلك التقعيد للأوزان العربية بالنبر وهو من خصائص الشعر الانجليزي[٢]، أو بالكم وحده[٣] باعتبار وجود مقطعين قصير = ١ وطويل = ٢ مع إهمال حقيقة اجتماعهما في الوتد وهو عماد الهيئة[٤] المهيمنة على الكم في العروض العربي، يفعلون ذلك أسوة بالعروضين الروماني واليوناني القديمين، وقد أدى ذلك إلى خلط لا يمكن قبوله ممن يحسن العربية إلا بتعطيل التفكير أو استلابه ولذلك مبحثه الخاص[٥] .

<u>هل اقتبس الخليل العروض العربي من الأمم الأخرى ؟</u>

---

[1] http://sites.google.com/site/alarood/r3/Home/jadeedah

[٢] https://sites.google.com/site/alarood/r3/Home/idaah-nabr-arood
/http://www.alukah.net/publications_competitions/0/6355

[٣] أنظر ما جاء عن العياشي في الرابط : https://sites.google.com/site/alarood/kam-wa-hayaah

[٤] https://sites.google.com/site/alarood/kam-wa-hayaah

[٥] https://sites.google.com/site/alarood/r3/Home/idaah-nabr-arood

إذا كان العروض العربي هو أحكام جزئية لا رابط بينها فإن اقتباس الخليل للعروض العربي من هنا وهناك ممكن وهذا ما ذهب إليه بعض الدارسين ومنهم :

١ – عبد الله حسين جلاب: [١]

"هل يمكن عقليا أن تكون عروض أحمد الفراهيدي مجرد أصداء سطوية لبنية العروض السومرية والبابلية والهندية ؟ ..... موضوعة (خطاب الطين) ليست عما لدى (الفراهيدي) من سطوات شروعية مصدرها العروض البابلية والهندية ، بل الأمر يتعلق بإشكالية منظور نقدي تاريخي في عدم ملاحقة صفات الماضي النصوصية والمعرفي"

٢ – نزار حنا الديراني[٢] : " اوزان الخليل هل هي اندلسية ام سريانية مشرقية "

وقد جاء في ذلك المقال بعد أن استعراض صور بحر الطويل وزحافاته يقول:

"وهكذا الحال في بقية الابحر... فلنتساءل من جديد لماذا هذا الكم من الزواحف والعلل ان كان الخليل قد بنى قاعدته فعلا على الموروث الشعري، فلا بد لنا من دراسة الشعر قبل الخليل لنرى مدى التزام شعراء تلك الحقبة باوزان الخليل الصافية.

ثانيا– او ان يكون العروض قد ولد متكاملا او اشبه بالمتكامل في ذهن الخليل وان كان كذلك سيثير الاشتباه (كما يقول كل من د.صفاء خلوصي والاستاذ كمال ابراهيم) ويحملنا على الاعتقاد بانه محاكاة لنموذج اجنبي متكامل لان امر كهذا (ولادة عروض متكاملة في ذهن الخليل) امر بعيد عن الواقع(١٠).

ثالثا– او ان يكون الخليل قد حاكى نموذجا عروضيا جاهزا" واستطاع بعبقريته ان يطوعه بالشكل الذي يلائم الشعر العربي. وللاجابة عن هذا التساؤل نقف مع ما يقوله د. صفاء خلوصي استاذ العروض في تقديمه لكتاب القسطاس المستقيم نقلا عن ابي الريحان البيروني المتوفى سنة ١٠٤٨ م في كتابه (تحقيق ما للهند من مقولة مقبولة في العقل او مرذولة) في فصله الموسوم (ذكر كتبهم في النحو والشعر) ما يلي(١١):

"يرجع العروض العربي واليوناني الى الاصل السنسكريتي، وقد يكون هذا الاصل السنسكريتي بدوره مقتبسا من اصل بابلي قديم لعثوره على تشابه بين البحور اليونانية والعربية من جهة وبعض البحور البابلية القديمة...)) وقد قدم لنا البيروني في كتابه اعلاه وجوها من البراهين تدل على ان الخليل كان قد اطلع على العروض السنسكريتي قبل ان يشرع بوضع ميزان العروض العربي.... ويذهب الدكتور جواد علي بانه وجد نصا في بعض المظان العربية القديمة يؤيد ان الخليل قد اطلع على الاوزان اليونانية الى جنب كتب في العروض السنسكريتي... وهذا ما ذهب اليه المطران اقليمس يوسف داود ايضا حيث قال:

((الشعر موزون في السريانية على نسق واحد من جهة الحركات اما في اللغات القديمة الاخرى كاليونانية واللاتينية والسنسكريتية والعربية فيعتبر لصحة النظم وضبطه امران في الحركات وهما عددها وقدرها...)).

---

[١] http://www.azzaman.com/?p=60583

[٢] http://www.aramaic-dem.org/Arabic/Adab/Dr.Nazar/3.htm

لقد افاد الخليل من اصول عروضية متعارف عليها عند العرب الا انه اضاف اليها ما نقل من التراث السرياني والعبري والفارسي واليوناني والسنسكريتي لان الخليل الذي ولد في البصرة سنة (٧١٢-٧٧٨) وهو عصر التقاء الثقافات الهندية والفارسية واليونانية والسريانية مع العرب من خلال ما كان يترجمه الادباء السريان الى العربية..."

٣- عبد الله الطيب مجذوب [١] يسأل عن تأثّر العَروض العربي بما هو خارج اللغات السامية، أي تأثّره بالعَروضين الفارسي والإغريقي، مرجّحاً كفّة الأوّل، ومقترباً من واحدة من أهم المسائل التي نظر فيها بعض المستشرقين: «وقد كان أهل مشرق الجزيرة العربية من قبائل ربيعة وتميم وإياد، هم أوّل من نقل الوزن عن فارس فيما أرى... كما كان أهل الحجاز هم آخر من استعمل الوزن، وإنما أخذوه من جيرانهم من المجموعة التميمية».

كل ما ارتآه هؤلاء يتهاوى إذا كان ما جاء به الخليل منهجا يصور الذائقة العربية. فالمنهج يكون كاملا أو لا يكون فالمنهج صنو الذائقة التي يتناولها كلاهما لا يستعار. إن من يعرف أن منهج الخليل في اتساقه واطراده وشموله وثروته وتميزه إنما يمثل الذائقة العربية في اتساقها وثرائها وتميزها ينتفي لديه أي شك في حقيقة أن الخليل بما وهب من فكر عبقري هو صاحب هذا المنهج من ألفه إلى يائه.

إن من ينفون وجود منهج صحيح شامل للخليل وبالتالي ينفون صراحة أو ضمنا وجود (علم العروض) العربي أو ينفي ذلك منهم عرضهم للعروض نتفا لا رابط بينها، ينفون عن الذائقة العربية وعن إيقاع الشعر العربي وعن الخليل وعن اللغة العربية الأجمل والأثرى والأكثر تميزا.

والثانية للأستاذ ميشيل أديب [٢]:

": **وأكثر ما يعيب كتب العروض القديمة والحديثة، أنها، على الرغم من مظاهر العبقرية، التي لم يكشف الخليل عن أسرارها، لم تحاول تحليل العملية الذهنية لتي مكَّنت الخليل من بلوغ هذه القمَّة الرياضية التي لا تتأتَّى إلاَّ للأفذاذ** ".

إن العروض الرقمي هو المحاولة الأولى في التاريخ العربي التي تقوم على إثبات فرضية وجود منهجية للخليل نابعة من فكره وعبقريته تصور ما في الذائقة العربية من انسجام وثراء وعبقرية تبلغ حد الإعجاز وتجعل من علم العروض العربي الأرقى والأثرى في علوم اللغة العربية بل علم العروض في سائر اللغات.

لا ينبغي لعبقرية الخليل في دقة وشمول تصوير الذائقة العربية في الوزن أن تنسينا تلك الذائقة وذلك ينبغي أن يذكرنا بروعة العربية والتناغم بين الجمالين في اللغة والذائقة. وكل ذلك ينبغي أن يذكرنا بعظمة الخالق عز وجل وآيات إبداعه في هذه اللغة وذائقة أهلها.

---

[١] في كتابه«المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها».

http://www.aldohamagazine.com/article.aspx?n=4F793B24-91A2-4F10-92A5-D518034DC3B6&d=20130901#.VbWElflViko

[٢] مجلة الموقف الادبي العدد ٣٧٣ أيار ٢٠٠٢

بدأت مسيرة العروض الرقمي مركزا على مجرد إثبات صلاحية الأرقام للتعبير عن الأوزان، ثم بدأت أتلمس طريقي لمنهج الخليل بكثير من الأخطاء الناجمة عن سوء استقرائي له ، ثم أخذت أصحح تلك الأخطاء بتحسين استقرائي له، وما بقي فيه من خطأ فمصدره ما ذكرته من سوء استقرائي، من شأن إدراك ذلك أن يشجع على البحث للارتقاء بالرقمي ثم استعماله في صدوره عن فكر الخليل لارتياد آفاق رحبة تليق بالخليل في العروض واللغة والأدب وسوى ذلك من الآفاق خارج اللغة والأدب مما قد لا يكون خطر للخليل على بال.

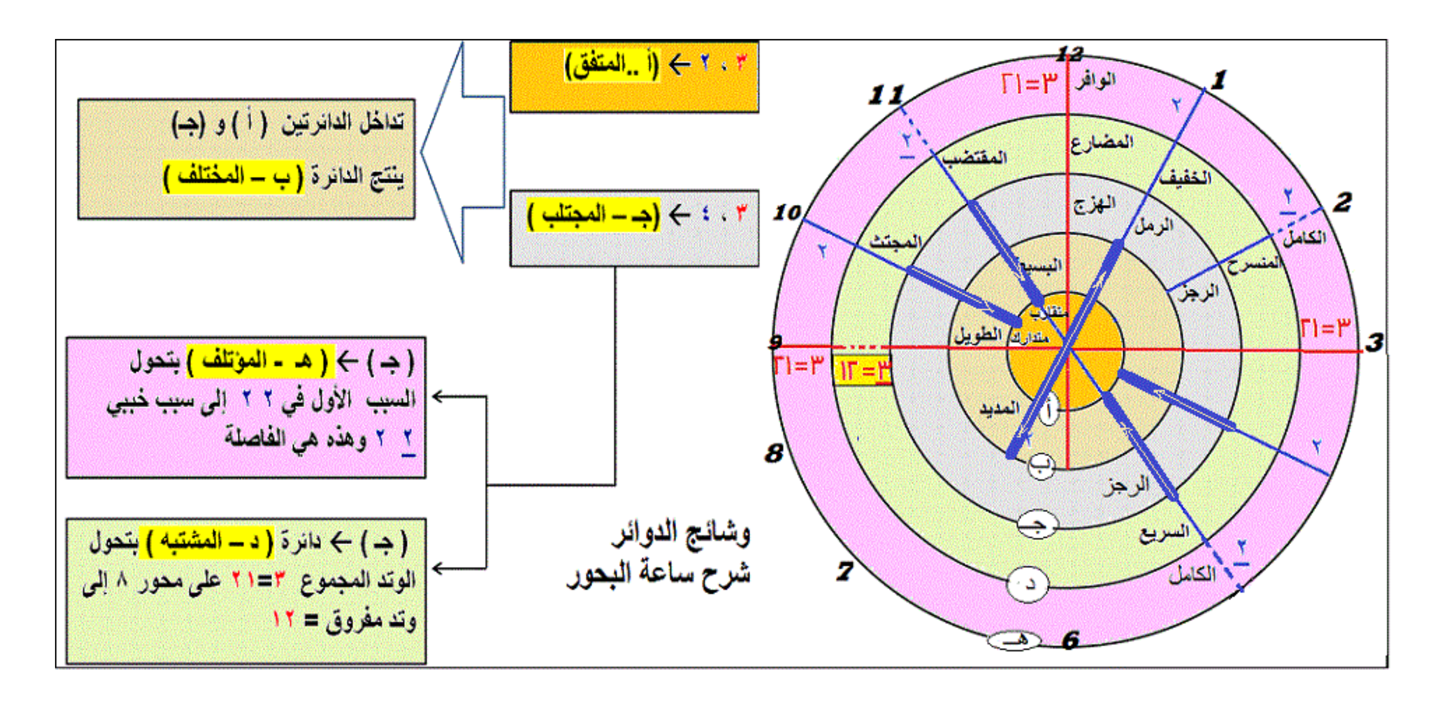
الباب الثالث

القواعد والمقاربات الشاملة لعلم العروض، منها القطعي ومنها الترجيحي ومنها ما أطرحه استدراجا لبحثه وتمحيصه

١- ساعة البحور ٢- بدهيات الخليل ٣ – التخاب ٤-الاستئثار ٥-هرم الوزان ٦- المشتقات

وشائج الدوائر كما تظهرها ساعة البحور

وقد تقدم القول بأنها مفتاح منهج الخليل كما كانت المنطلق في دراستنا للبحور، في الشكل التالي شرح إضافي لساعة البحور يركز على وشائج الدوائر وشمولية وبساطة البناء العروضي.



هذا التصور رغم بساطته ووضوحه ، يغيب عن بال الكثيرين. فمجرد لمس ترابط العروض العربي من خلالها ذو أهمية. لو أدرك هذا أصحاب [البحور الجديدة] ومن ينتقدون الخليل لأعادوا النظر. ثقافة الحفظ على حساب التفكير حجبت أهمية الدوائر. ساعة البحور تبرز هذه الأهمية وتؤكدها. ما هو بدهي لدى دارس الرقمي ليس بذات الوضوح لدى بعض العروضيين والشعراء.

ربما تكون هذه المعلومات أو جلها معروفة لدى الكثيرين، ولكن استحضارها معا في تصور شامل تنبثق منه قواعد شاملة أمر حجبته ثقافة الحفظ بما أضفت على حدود التفاعيل من كينونة صلبة. حتى في ذهن علم عروضي كالجوهري الذي نبّه إلى علاقة المنسرح بالرجز وغفل عن ذات العلاقة بين الخفيف والرمل. وتفسير ذلك أن ٢ ٢ ٢ الواقعة على المحاور ١١-١٠-٩ من الدائرة (د) موجودة ضمن حدود تفعيلة [مفعولا]تُ ولكن نفس ٢ ٢ ٢ في الخفيف ممتذة عبر حدود تفعيلتين فاعلا[تن مستف]ع لن فاعلاتن ، فحجبت قتامة حدود التفاعيل عن ناظره دوائر الخليل. فتأمل.

البدهية مقدمة على سواها في كل مجال. وبدهيات العروض التي لم ينص عليها الخليل لفظا أهم من كل ما عداها، وهي لمن ينطلق من جوهر نهج الخليل ممثلا في دوائره التي تجمعها ساعة البحور، في غاية الوضوح، ولكن من بين من انطلقوا من تفاعيل الخليل بمعزل عن نهجه من قال باختراع بحور جديدة خالفوا فيها هذه البدهيات ومنهم بعض العروضيين والشعراء[1]

ويظهر للمدقق فيها أنها تخالف بدهيات العروض العربي. وهذه البدهيات التي تكشفها ساعة البحور لا علاقة لها بالخبب الذي من الممكن تصوره دائرة مستقلة تحيط بدوائر البحور وفيها يعود الوتد إلى أصل مفترض من سببين :

البدهية (هـ)	هـ١	هـ٢	هـ٣	هـ٤	هـ ٥	هـ٦
منفيات البدهية	١١١١١	٢٢٢٢	٣٣	(٢) ...٣٢٣	٣ز٣ز٣	٢ ١ ٢ =]٢[٣

هـ١- لا يزيد عدد المتحركات المتتالية عن ٤، وذلك ناتج عن زحاف السببين في المتناوبة ٣٢٢٣ أو التركيب ٣٢٢ في أول الشطر .

هـ٢- أكبر رقم زوجي هو ٦ (٣ أسباب بغض النظر عن المصطلحات) ويقع في آخر العجز (منطقة الضرب) من بعض البحور أو حشو بحور دائرة (د- المشتبة)، وقد غفل عن ذلك من جاء بما أسماه بحرا جديدا مفاعلتن متفاعلن= ٣ ٢ ٢ ٢ ٢ ٣ = ٣ ٨ ٣ أو مفاعيلن مستفعلن[2]

هـ٣- أوزان الشعر تناوب بين الأرقام الزوجية (٢، ٤، ٦) مع الرقم الفردي الوتد ٣، فلا يتجاور وتدان مجموعان أصيلان أبدا فلا وجود لـ ٤٣٣٤ أو ٢٣٣٤ وإنما يوجد ٤ ٣ ٣ ٢ وأصلها ٤ ٣ ٤ ٢

كما يوجد ٣٣= ٣ ١ ٢ وأصلها ٢٢٣ =٤٣. لا يمكن أن يحوي بحر وتدين خارج متناوبة (٣ز٣) حيث ز = رقم زوجي = ٢أو ٤ أو ٦ ولا يمكن أن تكون صفرا. وقد غفل عن ذلك من جاء بما أسماه بحرا جديدا على وزن متْفاعلن مفاعلاتن أو مستفعلن مفاعيلن [3] = ٢ ٢ ٣ ٣ ٢ ٢

هـ٤- المتنافيان : إذا حوى حشو بحر السبب الثقيل (٢) – ولا يكون ذلك إلا في الوافر والكامل- نفى ذلك وجود المتناوبة ٣٢٣ في سائر البيت أوالتركيب ٢ ٣ في أول البيت. وكذلك إذا حوى بيت الشعر المتناوبة ٣٢٣ في سائر البيت

[1] https://sites.google.com/site/alarood/r3/Home/jadeedah

[2] د. رياض بن يوسف : http://www.alfaseeh.com/vb/showthread.php?t=18783

[3] الشاعر سامر سكسك، [بحر السامر] http://www.samerskaik.com/archives/297

أوالتركيب ٢ ٣ في أول البيت نفى ذلك وجود السبب الثقيل في حشو البيت. واقتصار نفيه على الحشو يعني جوازه في منطقتي العروض والضرب بشروط محددة كما سيأتي في التخاب.[١]

هـ٥- لا يزيد عد الأوتاد في أي شطر عن ثلاثة باستثناء الطويل والمتقارب (وتابعه المتدارك).

هـ٦- لا وجود للوتد المفروق إلا في حشو بحور دائرة (د) ولا يتكرر.

هـ٧ – لا يأتي السبب الثقيل قبل الوتد مباشرة ابدا، فلا وجود للتركيب (٢) ٣، ١ ١ ٣ أصلها ٢ ٢ ٣

هـ٨- لا سبب ثقيلا في الحشو إلا في بحري الكامل والوافر.

قواعد عامة

البدهيات توصيف بسيط مباشر لواقع حال معلوم بالضرورة وبرهانه من ذاته، وأما القواعد فقد تحتاج تفسيرا أو شرحا أو برهانا.

١-	الزحاف مقتصر على السبب البحري (والزحاف هو حذف ساكن السبب حصرا) ولا زحاف في السبب الخببي ٢ أبداً ، وزحاف سببي الفاصلة الخببي والذي يليه مستثقل جدا.
٢-	الخبب إيقاع خاص يتميز بأنه لا أوتاد ولا زحاف فيه، وكله أسباب. خببية متكافئة ذات وجهين السبب الخفيف ٢ = ١ ٥ والسبب الثقيل (٢) = ١١
٣-	الوتد ٣ ثابت لا يتغير، لا يتغير الوتد حين يتغير وهو وتد، بل يكون قد دخل في سياق خببي بعد الأوثق أفقده وتديته.
٤-	الكتلة الوتد (التوأم السيامي الوتدي ٢ ١ ٢) في حشو بحور دائرة المشتبه لا يخضع أي من وتديه لأي تغيير فمثلا في الخفيف كلا الرقمين ٢ لا يزاحف ٢ ٣ ٢ ٢ ٢ ١ ٢ ٢ ٣ ٢
٥-	مقاطع الشطر الشعري المؤصل تتبع هرم الأوزان باستثناء الطويل غير المحذوف
٦	الرقم ٤ لا يرد في آخر الصدر إلا في مجزوء الوافر والهزج وفي سوى ذلك يرد ((٤)= ٣١ في آخر صدر (رابع وخامس الكامل) أو ٢١= ٣ في آخر صدر الطويل. وفي بعض أحوال آخر الرجز المستحدث نظر في جواز تعميم الحذذ على شطريه.
٧	لا ينتهي الصدر ب ٢٢٢ إلا في حال التصريع

[١] د. مانع سعيد العتيبة . أورد بيته " دربنا صعبٌ ولكن لن أحيدَ ولن أتوه" د. أحمد مسجير في كتابه (مدخل رياضي إلى عروض الشعر العربي ، ص – ٧٨)

صدر مجزوء الوافر = ٣ ٢ ٢ ٣ ٢ ٢ أو ٣ ٢ ٢ ٣ ١ ٣، وهو (وتابعه الهزج) الوحيدان بين البحور الذين يمكن أن ينتهي صدر كل منهما بالخاتمة ٣ ٢ ٢ = ٣ ٤، ولنسم هذا بالاستئثار بالرقم ٤، بينما الرقم ٤ في صدور بقية البحور هو ((٤) = (٢) ٢ = ١ ٣ وينطبق ذلك في أواخر الصدور في كل من : ١-. خامس المديد، ٢- أول البسيط، ٣- رابع وخامس الكامل (وهو الأحذ)، ٤ – رابع السريع ٥- أول المنسرح غلبة لا وجوبا، ٦- المقتضب ، أما في منطقة عروض الطويل فتزاحف ٤ = [٢] ٢ وجوبا إلى ١ ٢ = ٣	٨

أوضاع الرقم ٢ (السبب) في الوزن

وهذه أحكام عامة للسبب حسب موقعه، ويلاحظ دور الوتد كمرجعية لتحديد مواقع الأسباب التي تقرر صفات كل منها.

	٣	٢	٣		
أيما سبب ٢ بين وتدين فزحافه مستساغ مع مراعاة شروط القافية إذا وردت هذه المتناوبة في آخر البيت[١]	٣	٢	٣		
إذا ورد هذا التركيب في أول البيت فزحافه مستساغ	٣	٢			
قبل الوتد مباشرة يكون السبب بحريا يجوز حذف ساكنه (في غير ٣٢٢٢)، وزحافه قد يكون مستساغا أو مستثقلا. ولكن لا يجوز تحريكه فلا وجود في الشعر لـ (٢) ٣	٣	٢			
يجوز زحاف أحدهما، وفي البحور التي تبدأ بالرقم ٤ وتحوي (٣ ٢ ٣) يستثقل ذلك (البسيط) أو يمتنع الطويل، وفي البحور التي تخلو من (٣ ٢ ٣) قد يزاحفان معا (السريع، الرجز) ليعطيانا المتناوبة ٣ ١ ١ ٣ أو البادئة ١١ ٣	٣	٢	٢		
في البحور التي لا تحوي ٣٢ وحيث تقتصر على ٤و٣، يكون هذا السبب خبيبا	٣	٢	٢		
السبب الذي يسبق ٢٢ قبل الوتد في الحشو خببي فاعل في الكامل ومجمد في حشو بحور دائرة (د- المشتبه)، أما بعد الأوثق فيكون خبيبا فاعلا فيهما معا دون سواهما.	٣	٢	٢	٢	
يميل الوزن إلى التخلص من خببية الرقم٦ في الحشو بزحاف السبب الأوسط في المضارع والمقتضب وجوبا وفي الخفيف والمنسرح استحبابا	٣	٢	٢	٢	
هذا السبب لا يزاحف لما يسببه زحافه من إيقاع خببي لتجاور ٤ أسباب	٣	٢	٢	٢	

[١] مع تذكر المشتقة الرابعة التي تنص على انه فيما عدا المتقارب وتابعه المتدارك فإن كل خاتمة ٣ ٢ ٣ = ٣ [٢] ٣ والتي تؤول إلى ٣ ١ ٣

٢	٢	٢	٢	٣	لا وجود لهذه الصيغة في الشعر وحيثما وجدت انتفى شكل الشعر، فالرقم ٢٢٢٢=٨ وهو وما زاد عليه خببي جملة. لا وتد في الخبب.ولذا فإن ٤٣١ مزدوجة الشخصية فهي: ٤٣١ في بحور الشعر، أي غير خببية. بينما هي ٤٣١=(٢)٢٢٢ في الخبب.
٢	٢	٢	٢		خبب ليس إلا.
٣	٢	٢	٢		أ–بعد الأوثق قابل ليكون ثقيلا (في البحور التي تحوي سببا ثقيلا في الحشو، (نشطاً–الكامل) ليعطي الوزن ٣ ١١ ٢ ٢ =٣ ١ ٣ ٢ أو (مجمدا – الخفيف) حيث ١ ٣ ٢ = ١ ٣ ٢ أو ١ ٣ ٢ ، وهذه الازدواجية تعرف بالتشعيث ب– بعد الأوثق قابل للزحاف (في البحور التي لا تحوي سببا ثقيلا في الحشو ليعطي الوزن ٣ ١ ٢ ٢ = ٣ ٣ ٢ في الرجز
٣	٢	٢	٢		أ–بعد الأوثق إذا أصبح ثقيلا (في البحور التي تحوي سببا ثقيلا في الحشو، (نشطا–الكامل) أو (مجمدا – الخفيف)[1] ليعطي الوزن ٣ ٢ (٢) ٢ = ٣ ٢ ١ ٣ أدى في الخفيف إلى الموزون وفي الكامل ربما يعتبر شعرا أو موزونا. ب– بعد الأوثق قابل للزحاف (في البحور التي لا تحوي سببا ثقيلا في الحشو ليعطي الوزن ٣ ٢ ١ ٢ = ٣ ٢ ٣ في السريع واللاحق.

٤– المشتقات

تقودنا المقارنة بين صور البحور المختلفة وقياس بعضها على البعض الاخر، وكذلك الاستئناس بالقوانين الكلية للعروض إلى اشتقاق صور لبعض البحور لم ترد في جدول الخليل، و ربما وجدنا على بعضها شعرا يعتد به على اختلافٍ في درجة الاعتداد من شعر لآخر، وربما لم نجد شعرا يعتد به على تلك الصور المشتقة. وندعو ما يقود خطانا في عملية الاشتقاق بالمشتقات. وكل ما ينتج عن هذه المشتقات مما لم يذكره الخليل نعتبره من سلس الموزون لا من الشعر، وإن استساغته آذان بعضنا. والقصد من ذلك الحفاظ على الشعر من العبث، فقبول صور للبحور خارج مرجعية بحور االخليل مؤذن بتدحرج المرجعيات وانفلاتها . وهكذا يتيح الموزون مجالا للتجريب لمن يصبو إليه بالغث والسمين–إن وجد–بعيدا عن الشعر ومكانته.والقصد مما أستشهد به على نتاج المشتقات من أسطر أو أبيات هو تصوير وقعها على السمع لا غير.

[1] أنظر : (ص – ٢٤٢) قالوا بلادك قد غدت مزهوة عاد النقاء لها وغاب التّرحُ

ولسائل أن يتساءل عن المغزى من هذه المشتقات، والجواب أنها تأتي في إطار تكريس نهج الشمولية في الذهن وما يترتب على السعي إليه من إعمال للفكر في مقاربات ومراجعات وخطإ وتصويب. علما بأن نتاج هذه الأقيسة تشمل صور الخليل في جدوله ولكنها أوسع منها، وهذا بدوره يدفع إلى البحث عن مزيد من القواعد الضابطة التي تحدد الفجوة بينهما بشكل أدق. على أننا سنجد لبعض هذه الصور المشتقة أدلة من الشعر العربي على اختلاف في الأزمنة وحجية الأخذ بها. كما أننا سنجد تفاوتا في سلاسة الموزون يحفز على البحث عن تفسير له في تفاوت بنية الوزن.

وزن الحشو في البحور لا تغير ولا اجتهاد ولا اختلاف ولا استدراك عليه، فهو ثابت وكل ما تتفاوت الاراء حوله هو درجة استساغة زحاف ما. والمشتقات جميعا متعلقة في أعمها الأغلب بمنطقة الضرب. وفي أقلها بمنطقة العروض.

فيما يلي استعراض لبعض هذه المشتقات وربطها بجدول الخليل فما كان له رقم متسلسل فهو من جدول الخليل ملخص المشتقات وسيأتي تفصيل كل منها تاليا:

المشتقة	الصدر	العجز
الأولى		٣ ز ٣ ٢ – ٣ ز ٣ هـ – ٣ ز ٣
الثانية	٣٢٣ في واقع الشعر (أ)	٣]٢[٣ – ٣]٢[٢
الثالثة	٣ ٤ ٣ دون وجود الفاصلة في الحشو	٣ ٢٢٢ – ٣ ١ ٢ ٢ – ٣ ٢ ١ ٢
الرابعة	٣٢٣ في غير دائرة (أ) تؤول إلى ٣١٣	٣ ٢ ٢ ، إما ٣ ١ ٣ أو ٣ ٢ ٢
الخامسة	انتهاء الصدر بالخاتمة ٣ ٤ مقتصر على مجزوء الوافر والهزج	
السادسة	وجود ٣ ٢ ٣ في آخر أي من الشطرين ينفي وجود ٣ ١ ٣ في نهاية الشطر الآخر	
السابعة	عدا الدائرة أ، انتهاء العجز ب ٣ ٢ ٣ ٢ يستتبع الصورتين ٣ ١ ٣ ٢ و ٣ ٢ ٢ ٢	
الثامنة	١ ٣ ٣ حسب ما يتبعها أربعة أصناف : أ..١ ٣ ٣ ٢ = ((٤) ٣ ٢ ب.. ١ ٣ ٣ ٣ أصلها ٢ ٣ ٤ ٣ جـ..١ ٣ ٣ في آخر الشطر = ((٤) ٣ في آخر الكامل وأصلها ٢ ٣ ٤ في الطويل د..٢٣١٣٣ ز ، ٣٢٣٣١ هما ٢ ٣ ((٤)٣ ، ((٤)٣ ٢ ٣ ولا وجود لهما في الشعر العربي	

ويلي استعراض للمشتقات بعد الجدول التالي حيث يشار في الجدول التالي المقتصر على صور البحور كما قررهاالخليل وفي المشتقات إلى الرمز ر ج م وهو (رقم الجدول المتسلسل).

<u>(جدول صور الخليل)</u>

دائرة ب – المختلف

م	البحر		الصدر		العجز	ر ج م
١	الطويل	١	٣-٢-٣-٤-٣-٢-٣-٤	١	٣-٢-٣-٤-٣-٢-٣-٤	١
				٢	٣-٢-٣-٤-٣-٢-٣-٣	٢
				٣	٣ ٢-٣-٤-٣-٢-٣-٢	٣
٢	المديد	١	٢-٣-٤-٣-٢-٣-٢	١	٢-٣-٤-٣-٢-٣-٢	٤
		٢	٢-٣-٤-٣-٢-٣	٢	٢-٣-٤-٣-٢-٣-هـ	٥
				٣	٢-٣-٤-٣-٢-٣	٦
				٤	٢-٣-٤-٣-٤	٧
		٣	٢-٣-٤-٣-((٤))	٥	٢-٣-٤-٣-((٤))	٨
				٦	٢-٣-٤-٣-٤	٩
٣	البسيط	١	٤-٣-٢-٣-٤-٣-((٤))	١	٤-٣-٢-٣-٤-٣-((٤))	١٠
				٢	٤-٣-٢-٣-٤-٣-٤	١١
		٢	٤-٣-٢-٣-٤-٣	٣	٤-٣-٢-٣-٢-٢-٣-هـ	١٢
				٤	٤-٣-٢-٣-٤-٣	١٣
				٥	٤-٣-٢-٣-٤-٢	١٤
		٣	٤-٣-٢-٣-٤-٢	٦	٤-٣-٢-٣-٤-٢	١٥

دائرة هـ – المؤتلف						
٤	الوافر	١	٣-٤-٣-٤-٣-٢	١	٣-٤-٣-٤-٣-٢	١٦
		٢	٣-٤-٣-٤	٢	٣-٤-٣-((٤))	١٧
				٣	٣-٤-٣-٤	١٨

٥	الكامل	١	٤-٣-٤-٣-٤-٣	١	٤-٣-٤-٣-٤-٣	١٩
				٢	٤-٣-٤-٣-٤-٢	٢٠
				٣	٤-٣-٤-٣-٤	٢١
		٢	٤-٣-٤-٣-٤	٤	٤-٣-٤-٣-((٤))	٢٢
				٥	٤-٣-٤-٣-٤	٢٣
		٣	٤-٣-٤-٣	٦	٤-٣-٤-٣-٢	٢٤
				٧	٤-٣-٤-٣-هـ	٢٥
				٨	٤-٣-٤-٣	٢٦
				٩	٤-٣-٤-٢	٢٧

دائرة جـ – المجتلب						
٦	الهزج	١	٣-٤-٣-٤	١	٣-٤-٣-٤	٢٨
				٢	٣-٤-٣-٢	٢٩
٧	الرجز	١	٤-٣-٤-٣-٤-٣	١	٤-٣-٤-٣-٤-٣	٣٠
				٢	٤-٣-٤-٣-٤-٢	٣١
		٢	٤-٣-٤-٣	٣	٤-٣-٤-٣	٣٢
		٣	مشطور	٤	٤-٣-٤-٣-٤-٣	٣٣
		٤	منهوك	٥	٤-٣-٤-٣	٣٤
				١		
				٢		
				٣		
				١		
				٢		
				٣		

دارة د – المشتبه

٩	السريع	١	٤-٣-٤-٣-٢-٣	١	٤-٣-٤-٣-٢-٣-هـ	٤١
				٢	٤-٣-٤-٣-٢-٣	٤٢
				٣	٤-٣-٤-٣-٤	٤٣
		٢	أ ٤-٣-٤-٣-((٤))	٤	٤-٣-٤-٣-((٤))	٤٤
		٣	مشطور	٥	٤-٣-٤-٣-٤-٢-هـ	٤٥
		٤	مشطور	٦	٤-٣-٤-٣-٤-٢	٤٦
١٠	المنسرح	١	٤-٣-٦-٣-٢ -٣	١	٤-٣-٦-٣-٤	٤٧
		٢	منهوك–موقوف	٢	٤-٣-٤-٢-هـ	٤٨
		٣	منهوك	٣	٤-٣-٤-٢	٤٩
١١	الخفيف	١	٢-٣-٦-٣-٢-٣-٢	١	٢-٣-٦-٣-٢-٣-٢	٥٠
				٢	٢-٣-٦-٣-٢-٣	٥١
		٢	٢-٣-٦-٣-٢-٣	٣	٢-٣-٦-٣-٢-٣	٥٢
		٣	٢-٣-٦-٣	٤	٢-٣-٦-٣	٥٣
				٥	٢-٣-٢-٣-٢	٥٤
١٢	المضارع	١	٣-٢-٣-٣-٢	١	٣-٢-٣-٣-٢	٥٥
١٣	المقتضب	١	٢-٢ - ٢ -٣-((٤))	١	٢ - ٢-٢-٣-٤	٥٦
١٤	المجتث	١	٤-٣-٢-٣-٢	١	٤-٣-٢-٣-٢	٥٧

دائرة أ – المتفق

	المتقارب	١	٣-٢-٣-٢-٣-٢-٣-٢	١	٣-٢-٣-٢-٣-٢-٣-٢	٥٨
				٢	٣-٢-٣-٢-٣-٢-٣-هـ	٥٩
				٣	٣-٢-٣-٢-٣-٢-٣	٦٠
				٤	٣-٢-٣-٢-٣-٤	٦١
		٢	٣-٢-٣-٢-٣	٥	٣-٢-٣-٢-٣	٦٢
				٦	٣-٢-٣-٤	٦٣

١٦	المتدارك	١	٢-٣-٢-٣-٢-٣-٢-٣	١	٢-٣-٢-٣-٢-٣-٢-٣	٦٤
		٢	٢-٣-٢-٣-٢-٣	٢	٢-٣-٢-٣-٢-٣	٦٥
				٣	٢-٣-٢-٣-٢-٣-٢	٦٦
				٤	٢-٣-٢-٣-٢-٣-هـ	٦٧
		٣	٢-٣-٢-٣	٥	٢-٣-٢-٣	٦٨
				٦	٢-٣-٢-٣-هـ	٦٩

المشتقة الأولى

صور العجز التالية متلازم ورودها ٣ ز ٣ – ٣ ز ٣ ٢ – ٣ ز ٣ هـ ، في سائر جداول المشتقات [م] ترمز إلى الصور المستنتجة المضافة وتعتبر من الموزون لا الشعر مالم يوجد شعر عربي معتبر يوافقها، وأي صورة منها تعني وجود الصورتين الأخريين.

الرقم	البحر	الصدر		العجز		ر ج م
٢	المديد	١	٢-٣-٤-٣-٢-٣-٢	١	٢-٣-٤-٣-٢-٣-٢	٤
		٢	٢-٣-٤-٣-٢-٣	٢	٢-٣-٤-٣-٢-٣-هـ	٥
				٣	٢-٣-٤-٣-٢-٣	٦
٣	البسيط	٢	٤-٣-٢-٣-٤-٣	٣	٤-٣-٢-٣-٤-٣-هـ	١٢
				٤	أ ٤-٣-٢-٣-٤-٣	١٣
					٤-٣-٢-٣-٤-٣-٢	م١
٤	الوافر	١	٣-٤-٣-٤-٣-٢	١	أ أ ٣-٤-٣-٤-٣-٢	١٦
					أ أ ٣-٤-٣-٤-٣- هـ	م٢
					أ أ ٣-٤-٣-٤-٣	م٣
٥	الكامل	١	٤-٣-٤-٣-٤-٣	١	أ ٤-٣-٤-٣-٤-٣	١٩
					أ ٤-٣-٤-٣-٤-٣- ٢	م٤
					أ ٤-٣-٤-٣-٤-٣- هـ	م٥
		٣	٤-٣-٤-٣	٦	أ ٤-٣-٤-٣-٢	٢٤
				٧	٤-٣-٤-٣-هـ	٢٥
				٨	٤-٣-٤-٣	٢٦
٧	الرجز	١	٤-٣-٤-٣-٤-٣	١	٤-٣-٤-٣-٤-٣	٣٠
					أ ٤-٣-٤-٣-٤-٣- ٢	م٦
					أ ٤-٣-٤-٣-٤-٣-	م٧

					هـ	
٨	الرمل	١	٢-٣-٤-٣-٤-٣	١	٢-٣-٤-٣-٤-٣-٢	٣٥
				٢	٢-٣-٤-٣-٤-٣-هـ	٣٦
				٣	٢-٣-٤-٣-٤-٣	٣٧
		٢	٢-٣-٤-٣-٢	٤	٢-٣-٤-٣-٢-هـ	٣٨
				٥	٢-٣-٤-٣-٢	٣٩
				٦	٢-٣-٤-٣	٤٠
٩	السريع	١	٤-٣-٤-٣-٢-٣	١	٤-٣-٤-٣-٢-٣-هـ	٤١
				٢	٤-٣-٤-٣-٢-٣	٤٢
					٤-٣-٤-٣-٢-٣-٢	م٨

١١	الخفيف	١	٢-٣-٦-٣-٢-٣-٢	١	٢-٣-٦-٣-٢-٣-٢	٥٠
				٢	٢-٣-٦-٣-٢-٣	٥١
					٢-٣-٦-٣-٢-٣- هـ	م٩
		٢	٢-٣-٦-٣-٢-٣	٣	٢-٣-٦-٣-٢-٣	٥٢
					٢-٣-٦-٣-٢-٣- هـ	م١٠
					٢-٣-٦-٣-٢-٣- ٢	م١١
		٣	٢-٣-٦-٣	٤	٢-٣-٦-٣	٥٣
					٢-٣-٦-٣ - هـ	م١٢
					٢-٣-٦-٣ - ٢	م١٣
١٢	المضارع	١	٣-٢-٣-٣-٢	١	٣-٢-٣-٣-٢	٥٥
					٣-٢-٣-٣-هـ	م١٤
					٣-٢-٣-٣	م١٥
١٤	المجتث	١	٤-٣-٢-٣-٢	١	٤-٣-٢-٣-٢	٥٧
					٤-٣-٢-٣-هـ	م١٦
					٤-٣-٢-٣	م١٧

١٥	المتقارب	١	٣-٢-٣-٢-٣-٢- ٣-٢	١	٣-٢-٣-٢-٣-٢- ٣-٢	٥٨
				٢	٣-٢-٣-٢-٣-٢- ٣-هـ	٥٩
				٣	٣-٢-٣-٢-٣-٢-٣	٦٠
		٢	٣-٢-٣-٢-٣	٥	٣-٢-٣-٢-٣	٦٢
					٣-٢-٣-٢-٣ - هـ	م١٨
					٣-٢-٣-٢-٣ - ٢	م١٩

م١ – تحريف الصورة الثالثة من البسيط وأصلها بتسكين لام الروي (ص ٧١)من العقد الفريد:

يــا طالبــا فــي الهــوى اقصــى المنــالِ — وســـائلاً لـــمْ يَعَـــفْ ذلَ الســـؤالِ (ي)

ولّـــــت ليلالــــي الصّـــبا محمـــــودةً — لـــو أنهـــا رجعـــتْ تلـــك الليـــالي

وأعقَبَتهـــــــا التـــــــي واصـــــــلْتُها — بـــالهجر لَمّـــا رأت شـــيب القـــذالِ

لا تلـــتمس وصـــــلةً مـــن مخلـــفٍ — ولا تكـــن طالبـــاً أقصـــى المنـــالِ

" يـــا صـــاح قـــد أخلفـــت أســـماءُ مـــا — كانـــت تُمنّيـــكَ مـــن حســـن الوصـــالِ

م ٢–جاء في المعجم المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر للدكتور إميل بديع يعقوب (ص– ١٥٨) الاتي : " العروض الأولى للوافر مقطوفة (فعولن = ٣ ٢) ...وأجاز بعضهم القبض في هذه العروض فتصبح (فعولُ = ٣ ١) .....أما ضربها فيجوز فيه القصر فيصبح فعولْ = ٣ هـ نحو قول الشاعر:

فليـت أبـا شـريكٍ كـان حيـا — فيقصــر حــين يبصــره شــريكْ

ويتــرك عــن تدربــه علينــا — إذا قلنـــا لـــه : هـــذا أبـــوكْ

ومذهب المعري في هذا أنه لا يجعل الهيئة العروضية ذات ضرب معين، بل يعدها من اختلاف النشيد، وليس من اختلاف الضروب، فلقد قال في (الصاهل والشاحج) : " كاختلاف العرب في النشيد، فالمقيم منهم مثله مثل الذي يقف على البيت المطلق إذا أنشده بالسكون فيقول:

أقلـي اللـوم عـاذل والعتـابْ — .وقـولي إن أصـبت لقـد أصـابْ

والبيت مطلع قصيدة لجرير من سبعة وتسعين بيتا كل أواخر أبياتها منصوبة تصبح فتحات كلماتها ألفا بالإشباع.والمطلع وبعض أبياتها:

أَقِلّـــي اللَــــومَ عــــاذِلَ وَالعِتابـــا	وَقـــولي إِن أَصَـــبتُ لَقَـــد أَصـــابا
وَوَجـــدٍ قَـــد طَوَيـــتُ يَكـــادُ مِنـــهُ	ضَـــميرُ القَلـــبِ يَلتَهِـــبُ اِلتِهابـــا
أَبـــى لـــي مـــا مَضـــى لـــي فـــي تَمـــيمٍ	وَفـــي فَرعَـــي خُزَيمَـــةَ أَن أُعابـــا

وهذا كذلك قول الدماميني في العيون الغامزة إذ قال :" ولا يضر وجود رواية من طريق آخر، لأنه يحمل حينئذ على أنه تقييد إنشاد، وليس هو التقييد الذي تختلف به الضروب.

غير أن البيتين الذين أوردهما الحفناوي وهما من الشعر القديم يدلان على أن هذا الوقوف وقوف ضرب وليس وقوف إنشاد، فإنه لا يصلح فيهما أن يقرءا دون وقوف، وإلا اختلفت حركات الروي فيهما.

وإنما جعلت الضروب الموقوفة في بعض الأحيان لمعالجة الإقواء والإصراف في الشعر، وقد يتأتى من الوقف أن تطول القصيدة، وأن يكون مدى الشاعر فيها فسيحا" .

أَقِلّي اللَّومَ عَاذِلَ وَ(العِتابَنْ)	وَقُولِي إِنْ أَصَبتُ لَقَدْ (أَصَابَنْ)

من منتدى أهل الحديث : http://www.ahlalhdeeth.com/vb/showthread.php?t=34703

استشهد بالبيت الزمخشري في المفصل، والرضي في شرحه على الكافية وابن هشام في أوضح المسالك وابن جني في سر الصناعة وفي الخصائص، وابن الأنباري في الإنصاف ش ٤١١ ج ٢ ص ٦٥٥، وجاء فيه: (أصابن) : فعل ماض مبني على الفتح والنون للترنم منقلبة عن ألف الإطلاق

م٣ – من ديوان الأحنف العكبري تحقيق الأستاذ سلطان السلطان رقم الإيداع ١٩/٣٤٩٧ (ص– ٥٢٧) :

إذا ملـــك الفتـــى هنًّـــا ودنًّـــا	ومقـــردةً ومفلســـةً وصـــنْ
وجبّـــــرةً وغربــــالا إذا مـــــا	رآه عـــــدوه يومًـــــا يُجـــــنْ
وكارجـــة مـــن البُـــرق [د] اليمـــاني	قُطَيْنِيَـــةٍ وكـــان لـــه مِسَـــنْ
ولاح علـــى ذراعيـــه ســـطورٌ	وســـبْعا غابـــةٍ والكركـــدنْ

م ٤– لثريا العريض :

وسـئمت رتـق الحـزن أشـرعة تـرا	ودهـا العواصـف أو غيـوم الاكتئـابْ
ووقفـت صـادية أطلـب بـانبلا	الصـبح عـن مطـر وأشـواق تجـابْ

م ٥ – محمد بن أحمد الصعدي الصنعاني

صـــبٌّ يُؤرّقُـــهُ النســـيمُ إذا ســـرى	مِـنْ نحـوِ صَـنْعا حـامِلاً طِيـبَ الرسـائلْ
ويُثيـــرُ لوعَتَـــهُ الحَمـــامُ إذا علَـــتْ	فـــي الـــدَّوحِ فرعـــا والزهـــورُ لـــهُ غلائـــلْ
وغـدَتْ تُـردّدُ فـي الغصـونِ هـديلَها	وتَميـــلُ سَـــجْعا تـــدّعي شـــجْوَ البلابـــلْ

م ٦، م ٧ – لو انعدم السبب الثقيل في م ٤ و م ٥ وسياقيهما جاز اعتبارهما من الرجز.

م٨ – يخرج السريع من هذه المشتقة لأن صدره ينتهي ب ٣ ٢ ٣ وليس ٣ ٢ ٣ ، علما بأن للسريع في نهاية عجزه الصورتين ٣ ٢ ٣ و ٣ ٢ ٢ ، وتأتي الصورة الثالثة في الشعر النبطي في المسحوب ٤ ٣ ٤ ٣[1] ٣ ٢ ٣ ٢ في الصدر والعجز، ولو عاملناه على سبيل الاتباع لحصلنا على الأسطر التالية المحرفة عن أبيات ابي تمام على السريع (ص – ١٧٧) :

أَيُّ نَـــدىً بَـــينَ الثَّـــرى وَالجَبـــوبْـِ	وَسُـــؤدُدٍ لَـــدنٍ وَرَأيٍ صَـــليبْـِ (ي)
كانَـــت خُــــدوداً صُـــقِلَت بُرهَــــةً	فَـــاليَومَ صـــارَت مَألَفـــاً لِلشُـــحوبِ
كَـــم حاجَـــةٍ صـــارَت رَكوبـــاً بِـــهِ	وَلَـــم تَكُـــن مِـــن قَبلِـــهِ بِـــالرَكوبِ
إذا تَيَمَّمنــــــــاهُ فـــــــي مَطلَـــــــبِ	كـــانَ قَليبـــاً أَو رِشـــاءَ القَليـــبِ

م ٩ هذه الأسطر الناجمة عن تسكين الروي في أبيات إبراهيم ناجي (ص –١٥٩)

الليـــالي يـــا أمـــر الليـــالي	غيّبت وجهك الجميل الحبيبْ
أنـــت قـــاسٍ معـــذّب ليـــت أنـــي	اســـتطيع الهجـــران والتعـــذيبْ
إن حبـــي إليـــك بالصـــفح ســـبّاقٌ	وقلبـــي إليـــك مهمـــا أصـــيبْ
يـــا حبيبـــي كـــان اللقـــاء غريبـــا	وافترقنـــا فبـــات كـــلٌّ غريـــبْ

م١٠– بتحريف أبيات على الخش أدناه نحصل على الأسطر التالية :

يســـكر النـــاظرين منهـــا الوعيـــدْ	ثـــم تغضـــي كـــأنها لا تريـــدْ
والشـــفاه اللميـــاء مـــن بنـــدقٍ	كيـــف شُـــقّت فـــي فلقتيـــه الجحـــودْ
حيـــن تفتـــرُّ تســـتعيد المُنـــى	وإذا زَمّـــت الشّـــفاهَ وعيـــدْ
نـــاهداها شرانـــق أُبْـــدِعَتْ	كالفراشـــاتِ أن تطيـــر النهـــودْ

م١١– علي الخش

يســـكر النـــاظرين منهـــا الوعيـــدُ	ثـــم تغضـــي كـــأنها لا تريـــدُ
والشـــفاه اللميـــاء مـــن بنـــدقٍ	كيـــف شُـــقّت فـــي فلقتيـــه الجحـــودُ
حيـــن تفتـــرُّ تســـتعيد المُنـــى	وإذا زَمّـــت الشّـــفاهَ وعيـــدُ
نـــاهداها شرانـــق أُبْـــدِعَتْ	كالفراشـــاتِ أن تطيـــر النهـــودُ

---

[1] لعمر اليافي :

يا سيّد السادات أنت المنى	إن عدْتُ ما عدْتُ بخفّي حُنَيْن
عدت بخيرٍ عاجلٍ آجلٍ	من سيّد الكونين في الحالتين
عدت بعمر مستجدّ وقد	حانت وفاتي دون شكٍّ ومَيْن

م١٢ عادل نمير :

كـــل شــــيء عـــن الهـــوى	ســـــابح بـــــين حــــــاجبيْن
ضـــــمكِ الليـــــل فــــانطوى	ملـــتِ فانســـــاب خصـــلتينْ
فـــــالقُ الحَـــــب والنــــوى	فلــــقَ الجفـــنَ مشــــرِقين

م١٣ ذات الأبيات السابقة مع جعل حركة الروي الكسرة وإشباعها

م١٤، تحريف أبيات المضارع (ص – ١٦٤)

أرى للصـــــــــــبا وداعْ	ولا يــــذكر اجتمـــاعْ
كــأنْ لـــم يكـــن جديـــراً	بحفـظ الـذي أضـاعْ
ولـــمْ يُصْبِنــــا ســـــرورا	ولــمْ يُلْــهِنا ســماعْ
فجــــدّدْ وصــــال صـــبٍّ	مـتى تعصــهِ أطـاعْ

م١٥ – تحوير الأبيات المعروفه

أرى ذا الصـــــبا ذوى	ولا يــــذكر الهــــوى
كـأنْ لـم يكـن جديـراً	بحفــظ الــذي غــوى
ولــمْ يُصْبِنــا ســرورا	ولا يومًـــــا انتــــوى
فجـدّدْ وصـال صـبٍّ	كمـــــا شــــئته روى

م١٦ – نحصل على الأسطر التالية من تحريف أبيات إبراهيم ناجي (ص – ١٧٧)

يـــا للحبيـــب الجميـــلْ	إذْ زار عنـــــد الأصـــــيلْ
مســـتحييًا والهـــوى فـــي	ركابـــــــه كالعليـــــــلْ
وصـــــامتاً وهـــــو أيْـــكٌ	بــــألف شــــدْوٍ نبيــــلْ
أبـــــــنْ وإلا أعِنّـــــــي	بالوصـــل يشـــفي الغليـــلْ

م١٧ – إعادة تحوير الأبيات أعلاه (والتركيز على الوزن)

يـــا للحبيـــب اعتلـــى	علــى جميـــع المَــــلا
مســتحييًا والهــوى فــي	ركابــــــه كــــــالطّلا
وصــامتاً وهــو أيْــكٌ	بــــألف شــــدْوٍ عــــلا
أبــــنْ وإلا أعِنّــــي	ولا تقـــــــــولنّ لا

فلنتأمل النص التالي :

يـــا للحبيـــب اعتلـــى	علـــى جميـــع المَـــلا
مســـــــتحييًا والهـــــوى	فـــي ركْبِـــه كـــالطّلا
وصـــــــامتاً إنّمـــــــا	بـــألف شــــدْوٍ عــــلا
أبــــــنْ وإلا أعِـــــنْ	ولا تقـــــــــــولنّ لا

هذه الأبيات على وزن أبيات خليل مطران:

فــوق الكــلام العمــل	بـــه نجـــاح الأمـــلْ
أيّهمـــــــا مفلـــــــحٌ	مــن قــال أم مــن فعــلْ
قبــل االشــروع اتّئــدْ	ذاك أوان المهـــــــــــلْ
وبعـــد أقـــدم بـــلا	تــــــردد أو وجـــــــل

ملاحظة واستنتاج : تنسب هذه الأبيات للبسيط والسريع، وربما جازت نسبتها للمجتث، ونسبتها للمجتث تقتضي أو تنتج عن صحة افتراض نسبة أسطر م١٧ للمجتث.

وهذا إن – صح – يقودنا إلى الاستنتاج التالي : أيما صورة لبحر زاد الصدر فيها على عجزه بسبب فإن له صورة يتساوى فيها الصدر بعد حذف السبب الأخير فيه مع العجز.

م١٨ – بتحوير أبيات أبي فراس الحمداني (ص – ٥٥) نحصل على الأسطر التالية

لأيّ الـــورى تـــذكرونْ	وفـــي أيّهـــم تفْكـــرونْ
وكـــم ذا علـــى بلـــدةٍ	بكيـــــتم إذا تعْبـــــرونْ
ففـــي حلـــبٍ عُـــدّةٌ	بهـــا علّكـــم تفخـــرونْ
وأصـــــبيةٍ كـــــالفرا	خِ أصـــغرهم تكبُـــرونْ

م١٩ – ذات الأسطر في م١٨ بعد جعل حركة الروي الفتحة وإشباعها (تذكرونا – تفكرونا)

وكل ما يقال عن المتقارب في هذا الصدد يقال عن المتدارك.

المشتقة الثانية

إذا انتهى صدر في واقع الشعر – ومن البدهي أن يكون كذلك على الدائرة – بالمتاوبة ٣ ٢ ٣ فإن للعجز صورتين إحداهما تنتهي ب ٣ [٢] ٣ والأخرى تنتهي ب ٣ [٢] ٢ ولا وجود لصورة تكون نهاية العجز فيها ٣ ١ ٣، فهذه عندما يناظرها في آخر الصدر ٣ ٢ ٣ تكزن ٣ ١ ٣ ولا تستقر على ذلك بل تنزلق وجوبا بالتخاب غلى ٣ ٢ ٢، وهذه تتداخل مع المشتقة الرابعة.

وفيما يخص هذه المشتقة تتميز الدائرة أ عن أغلب سواها بتطابق متناوبة منطقة العروض ٣٢٣ في واقع الشعر مع الدائرة في الأصل بخلاف نظيرتها في البسيط مثلا فهي على الدائرة ٣٢٣ وفي الواقع ٣١٣ وجوبا ونظيرتها في خامس المديد فهي على الدائرة ٣٢٣ وفي الواقع ٣١٣ تفضيلا على رابعه.

الرقم	البحر	الصدر		العجز		ر ج م
٢	المديد	٢	٢-٣-٤-٣-٢-٣	٣	٢-٣-٤-٣-٢-٣	٦
				٤	٢-٣-٤-٣-٤	
٩	السريع	١	٤-٣-٤-٣-٢-٣	٢	٤-٣-٤-٣-٢-٣	٤٢
				٣	٤-٣-٤-٣-٤	٤٣
١١	الخفيف	٢	٢-٣-٦-٣-٢-٣	٣	٢-٣-٦-٣-٢-٣	٥٢
					٢-٣-٦-٣-٤	م١
١٥	المتقارب	٢	٣-٢-٣-٢-٣	٥	٣-٢-٣-٢-٣	٦٢
				٦	٣-٢-٣-٤	٦٣
١٦	المتدارك	١	٢-٣-٢-٣-٢-٣-٢-٣		٢-٣-٢-٣-٢-٣-٢-٣	٦٤
					٢-٣-٢-٣-٢-٣-٤	م٢
		٢	٢-٣-٢-٣-٢-٣		٢-٣-٢-٣-٢-٣	٦٥
					٢-٣-٢-٣-٤	م٣
		٣	٢-٣-٢-٣		٢-٣-٢-٣	٦٨
					٢-٣-٢-٢	م٤

وما نتج عن هذه المشتقة مما لم يذكره الخليل من هذا كان مما تقبله الأذن، ونعتبر ذلك من سلس الموزون لا من الشعر، ولنسم هذا الذي اشتققناه بـ (المشتقة الثانية). أنّى هذا وقد قلنا إن الوتد لا يتغير ؟ إن هذا نابع من (مشتقة ثالثة) سنجد مصداقيتها لاحقا وهي أن ما انتهى صدره بالتركيب ٣ ٢ ٣ لا يمكن أن تستقر نهاية عجزه بعد زحاف السبب الأوسط فيه على ٣ ١ ٣ التي تعتبر في نهاية العجز = ٣ ١ ٣ = ٣ (٢) ٢، بل تنزلق هذه إلى المكافئ الخببي ٣ [٢] [٢] وهذه بداية فصل من أشمل وأجمل فصول الرقمي يدعى التّخاب ويبحث في ضوابط تداخل الإيقاعين البحري والخببي.

م١ – هذه الصيغة من الخفيف نادرة اصلا، وطبقا لهذه المشتقة لنا أن نتصور في مجال الموزون السطرين:

إن قـدرنا يومـا علـى سـعْدِ ننتصـف منـه بعـض مـا يبـدي
ويحـه لـم يـزل علـى خطّـةٍ لـيس فيهـا خيـرٌ ولا تُجـدي

م٢-

إن قـدرنا بيـومٍ علـى سـعدِ ننتصـف منـه بعـض الـذي يُبـدي
ويحـه لـم يـزل عنـد آرائـه لـيس فيهـا صـوابٌ ولا تُجـدي

م ٣-

إن قـدرنا علـى سـعدِ ننتقـد بعـض مـا يُبـدي
ويحـه لـم يـزل ذا رؤىً ذات نقـصٍ ولا تُجـدي

م٤- (ص -٦٢)

لسـت آلوكـا أو محبّوكـا
عُـدْ ولا تبتـئسْ لسـت أسـلوكا
دائمًـا حاضـرٌ لسـتَ متروكـا

المشتقة الثالثة

إذا انتهى الصدر بالخاتمة ٣ ٤ ٣ فإن الخاتمة ٣ ٢ ٢ ٢ تكون إحدى صور العجز، وهي لا تأتي في آخر الصدر أبدا. وإذا خلا الحشو من الفاصلة أو الرقم ٦ (السبب الخببي فاعلا في الفاصلة، أو مجمدا في ٢٢٢ في الخفيف) فإن الرقم ٢ ٢ ٢ في العجز يمكن أن يأتي على ١ ٢ ٢ مترافقا في ذات القصيدة مع ٢ ٢ ٢ لوحدة القافية أو ٢ ١ ٢ ملتزَمَةً في كافة الأبيات بدون ٢ ٢ ٢ لاختلاف القافية. وذلك في آخر صورتي مجزوء البسيط : المخلع [1]= ٤ ٣ ٣ ٢ ٣ ١ ٢ ٢، لاحق

---

[1] (بص-٥٨) : فيما يلي صفة الأبيات التالية من حث التصريع:

١ - يا من دمي دونه مسفوك ٢ ٢ ٢ وكل حر له مملوك ٢ ٢ ٢ مصرع – جائز
٢ - يا من دمي دونه سفيك ١ ٢ ٢ وكل حر له مملوك ٢ ٢ ٢ مصرع – جائز
٣ - يا من دمي دونه مطلولٌ ٢ ٢ ٢ وكل حر له مملوك ٢ ٢ ٢ غير مصرع فلا يصح، وما ورد عليه شاذ
٤ - يا من دمي دونه مراقٌ ١ ٢ ٢ وكل حر له مملوك ٢ ٢ ٢ غير مصرع جائز
يا من دمي دونه مراقٌ ١ ٢ ٢ وكل حر له طليق ١ ٢ ٢ غير مصرع – جائز

خلوف ٤ ٣ ٣ ٢ ٣ ٢ ١ ٢ كما تأتي مزاحفة من غير تصريع في ٤ ٣ ٤ ٣ ٢ ١ ٢، وقارن مع هذا ما يجري على مستفعلن ٢ ٢ ٣ في بخر شطري الرجز.

الرقم	البحر	الصدر		العجز		ر ج م
٣	البسيط		٤-٣-٢-٣-٤-٣	٤	٤-٣-٢-٣-٤-٣	١٣
				٥	٤-٣-٢-٣-٤-٢	١٤
				٩	٤-٣-٤-٢	٢٧
٧	الرجز	١	٤-٣-٤-٣-٤-٣	١	٤-٣-٤-٣-٤-٣	٣٠
				٢	٤-٣-٤-٣-٤-٢	٣١
		٢	٤-٣-٤-٣	٣	٤-٣-٤-٣	٣٢
					٤-٣-٤-٢	م١
٨	الرمل	١	٢-٣-٤-٣-٤-٣	٣	٢-٣-٤-٣-٤-٣	٣٧
					٢-٣-٤-٣-٤-٢	م٢

م١ –ابن المعتز:

من يشتري مشيبي ايـن ... وليس بالمُصيبِ

الغواني والصّبا قد أغتدي ... والعذْر في الذّنوب

بقـارحٍ ينفـي الحصـا ... مُسَوَّمٍ يَعْبوب

بحافر ... كالقدَح المكبوب

م٢– محمد شهاب الدين ت : ١٢٧٤ هـ – ١٨٥٧ م [1]

هـذه رحميّـة بكريّـة ... جـدّها صـديق روح القـدْس

---

[1] فلنتأمل على ضوء ما تقدم تحريف أبيات عمر أبو ريشة (ص- ١٠٣)

أمتي هل لك يا ذي الأمّة ... منبر للسيف يجلو الغُمّة

أتلقّاك وطرفي مطرقٌ ... خجلا من غيبةٍ للهمّة

و:

أمتي هل لك من مُهمّة ... منبر للسيف يومَ غُمّة

أتلقّى نكبةً ألمّتْ ... أسأل الرحمن في الملِمّة

وضـعـها مـن بعد حمل لـم منتجــــــــاً إلا زهــــــوق الـــــــنفْس
والمنا يـا للبرايا فـي المنـى كــم بســـهم قـــد رمـــت عــن قــوْس
بينما الروح إلى العليا سمت إذ ثـــوى الجســـم بتـــرب الــــــرمْس

المشتقة الرابعة

في غير الدائرة (أ) إذا انتهى صدر بيت على الدائرة بالمتناوبة ٣ ٢ ٣ فإننا نرمز لها ب ٣ [٢] ٣ أو ٣ {٢} ٣ وذلك يعني أن سببها في واقع الشعر [يجب] كما في البسيط أو {يستحب} كما في المديد زحافه لتنفك المتناوبة ويحل محلها في نهاية الصدر التركيب ٣ ١ ٣= ٣ (٢) ٢، أما العجز فيمكن أن تكون خاتمته ٣ (٢) ٢ أو ٣ ٢ ٢ مع التزام إحدى الصورتين في ذات القصيدة، وبعبارة أخرى يمكننا اعتبار الخاتمة ٣ ٢ ٢ حيث السبب الأول خببي ذو وجهين في العجز [ليس الأمر كذلك في الطويل] . ولندع هذه بالمشتقة الرابعة. وتقارن هذه المشتقة بالمشتقة الثانية في الدائرة (أ)

الرقم	البحر	الصدر		العجز		ر ج م
٢	المديد	٣	٢-٣-٤-٣-((٤)	٥	٢-٣-٤-٣-((٤)	٨
				٦	٢-٣-٤-٣-٤	٩
٣	البسيط	١	٤-٣-٢-٣-٤-٣-((٤)	١	٤-٣-٢-٣-٤-٣-((٤)	١٠
				٢	٤-٣-٢-٣-٤-٣-٤	١١
٤	الوافر	٢	٣-٤-٣-٤	٢	٣-٤-٣-((٤)	١٧
				٣	٣-٤-٣-٤	١٨
٥	الكامل	٢	٤-٣-٤-٣-((٤)	٤	٤-٣-٤-٣-((٤)	٢٢
				٥	٤-٣-٤-٣-٤	٢٣
		٢	٤-٣-٤-٣-((٤)	٤	٤-٣-٤-٣-((٤)	٢٢
				٥	٤-٣-٤-٣-٤	٢٣
٩	السريع[١]	٢	٤-٣-٤-٣-((٤)	٤	٤-٣-٤-٣-((٤)	٤٤
					٤-٣-٤-٣-٤	
١٠	المنسرح	١	٤-٣-٦-٣-١-٣	١	٤-٣-٦-٣-((٤)	٤٧
				م١	٤-٣-٦-٣-٤	
١١	الخفيف		٢-٣-٦-٣-١-٣	م٢	٢-٣-٦-٣-((٤)	
				م٣	٢-٣-٦-٣-٤	

[١] قصيدة على هذه الصورة يخلو حشوها من السبب الثقيل والزحاف ثنائية الانتماء بين الكامل السريع.

١٣	المقتضب	١	٢-٣-٣-((٤))	١	٢-٣-٣-((٤))	٥٦
				م٤	٢-٣-٣-٤	

م١ –

لابن الرومي:

هــل أثَــرٌ مــن ديــارهمْ دعْــسُ ... حيــث تلاقــى الأجــراعُ والــوعْسُ

مخبّــرُ الســائلِ الرّذيّــةَ فــي الــ ... أطْــلالِ أيــنَ الــجآذرُ اللّعْــسُ

لا تسألَــنْها فلــيس يســمع جــر ... ـس الـقولِ إلا شـخصٌ لـه جـرْسُ

م٢ – الطرماح بن حكيم

طــالَ فــي رســمِ مَهْـدَدٍ رَبَـدُهْ ... وعفــا واســتوى بــهِ بَلَــدُهْ

ومحــاه تهطــال أســميةٍ ... كــلَّ يــومٍ وليلــةٍ تــرِدُهْ

غيـر حشـوٍ مـن عـرفج غَـرضٍ ... لريــاح الكصــيف تطّــردهْ

وبقايــا مــن نــؤْيٍ محتجــزٍ ... ومَصــامٍ مشــعّثٍ وتِــدُهْ

م٣ – لخليل مطران

مــر فــي بالنــا فأحيانــا ... كيــف لــو زارنــا وحيّانــا

رشــأٌ والنفــار شــيمتُه ... لا شــيءٍ يصــدّ أحيانــا

قد سلا عهده ونحن على ... عهــده لا نطيــق ســلوانا

م٤ – للحسين بن الضحاك

عــالم بحبّيــهِ ... مطـرق مـن التّيـهِ

يوسـف الجمـال وفِـرْ ... عَـوْن فـي تجنّيـهِ

لا وحق مـا أنـا مـن ... عطفــه أرجّيــهِ

مــا الحيــاة نافعــة ... لــي علــى تأبّيــهِ

وفيما يلي تفصيل إضافي على المشتقة الرابعة

في غير دائرة (المتفق –أ) الصدر الذي ينتهي على الدائرة بالمتناوبة ٣ ٢ ٣ على ثلاثة أصناف في واقع الشعر كما يلي البسيط الخفيف المتدارك

	خاتمــــة الصدر	حكمها

أ	٣[٢]٣	وتخص البحور التي أصلها في الدائرة ٣ ٢ ٣ ويحوي حشوها رقما زوجيا أكبر من ٢ (٤ أو ٦) .، متناوبة منطقة الصدر ٣٢٣ وجوبا – فيما عدا {المنسرح} فغالبا – في واقع الشعر إلى ٣١٣ = ٣(٢)٢ والعجز حينئذ على صورتين الأولى تنتهي بالخاتمة ٣((٤) والثانية بالخاتمة ٤٣، وهذه تشمل: البسيط والمنسرح والمقتضب
ب	٣ {٢} ٣	وتخص البحرين الذين ينتهي الصدر فيهما ب ٣ ٢ ٣ نتيجة حذف سبب من الأصل التام.، حيث ينتهي الصدر على صورتين ثقيلة هي المتاوبة ٣٢٣ ومستحبة هي ٣١٣ فإن جاءت ٣١٣ صح فيها ما صح في الصنف أ وتشمل المديد والخفيف
جـ	٣]٢[٣	وتخص البحر الذي رقمه الزوجي الوحيد في الحشو هو ٢ . ويمتنع فيها الزحاف وينتهي ضربها بصورتين ٣ ٢ ٣ و ٣ ٢٢ ولا يكون آخر الصدر ٣ ١ ٣ ناهيك عن آخر العجز أبدا وتشمل المتقارب والمتدارك. وتؤدي هذه المشتقة إلى التعميم الذي تمثله المشتقة السابعة.

ويتبع هذه المشتقة أن نهايتي الشطرين الصدر والعجز ٣٢٣ و٣١٣ بأي ترتيب كانتا لا تترافقان في بحر واحد إلا في أول المنسرح حيث يأتي الصدر غالبا ٣ ١ ٣ وأحيانا ٣ ٢ ٣ ويأتي عجزه ٣ ٢ ٢ ذات الوجه ٣ ١ ٣ غالبا والوجه ٣ ٢ ٢ أحيانا.

الرقم	البحر	الصدر		العجز		ر ج م
٢	المديد	٣	٢ ٣ ٤ ٣ {٢} ٣	٥	٢ ٣ ٤ ٣ ((٤)	
				٦	٢ ٣ ٤ ٣ ٤	٦
٣	البسيط	١	٤ ٣ ٢ ٣ ٤ ٣ [٢] ٣		٤ ٣ ٢ ٣ ٤ ٣ ١ ٣	١
			٤ ٣ ٢ ٣ ٤ ٣ ١ ٣		٤ ٣ ٢ ٣ ٤ ٣ ٢ ٢	٢
٩	السريع	١	٤ ٣ ٤ ٣ ٢ ٣	٢	٤ ٣ ٤ ٣ ٢ ٣	٤٢
				٣	٤ ٣ ٤ ٣ ٤	٤٣
١٠	المنسرح	١	٤ ٣ ٦ ٣ {٢} ٣	١	٤ ٣ ٦ ٣ ٤	٤٧
١١	الخفيف	٢	٢ ٣ ٦ ٣ ٢ ٣	٣	٢ ٣ ٦ ٣ ٢ ٣	٥٢
١٥	المتقارب	١	٣ ٢ ٣ ٢ ٣]٢[٣ ٢	٣	٣ ٢ ٣ ٢ ٣]٢[٣	٦٠
				٤	٣ ٢ ٣ ٢ ٣ ٤	٦١
		٢	٣ ٢ ٣]٢[٣	٥	٣ ٢ ٣]٢[٣	٦٢
				٦	٣ ٢ ٣ ٤	٦٣
١٦	المتدارك	١	٢ ٣ ٢ ٣ ٢ ٣]٢[٣		٢ ٣ ٢ ٣ ٢ ٣]٢[٣	

					٢ ٣ ٢ ٣ ٢ ٣ ٢ ٢	م١
		٢	٢ ٣ ٢ ٣ [٢] ٣		٢ ٣ ٢ ٣ [٢] ٣	٦٥
					٢ ٣ ٢ ٣ ٢ ٢	م٢
		٣	٢ ٣ [٢] ٣		٢ ٣ [٢] ٣	٦٨
					٢ ٣ ٢ ٢	م٣

م١- إضافة سبب في أول أبيات محمد بن يزيد النحوي في الحمى المتقارب (ص -٥٤)

قــد تفاءلــتُ باســم ســـواها لهــا إذْ أنــا لــيس لــي باسـمها خبـرةْ

ذات حـــــينٍ ألقّبهـــــا سُـــــخْنةً ثُـــمّ طـــورا ألقّبهـــا فَتْـــرةْ

كيــف يربــو الطحــال لــدى مأكــلٍ لاصـــقاً بالترائـــب والفتْـــرة

كـــأنّي إذا رحـــت مـــن منزلـــي قـد لبسـت التـراب علـى ذُكْـرَةْ

م٢-

قـد أنــادي ســواها لهــا لـيس لـي باسـمها خبـرةْ

إذْ ألقّبهـــا سُـــــخْنةً بـــلْ ألقّبهـــا فَتْـــرةْ

والطحـــال لـــدى مأكـلٍ يعتلـــي التّــرْب والفتْــرة

وإذا رحـــت مـــن منزلـــي فـــالتراب علـــى ذُكْـــرَةْ

م٣- (ص – ٦٦)

لســـت آلوكـــا أو محبّوكـــــا

عُــدْ ولا تبتــئسْ لســت أســلوكا

دائمًـــا حاضـــرٌ لســتَ متروكــا

المشتقة الخامسة

لا يصح أن ينتهي الصدر من غير تصريع مستقرا بالخاتمة ٣ ٤ ذات فاصلة من سببين خفيفين إلا في مجزوء الوافر وتابعه الهزج . وتعريف الفاصلة في هذا المفهوم يتجاوز بحري الكامل والوافر إلى كل الصور التي يجب في صدورها الانتهاء ب ٣١٣ ويجوز في أعجازها الانتهاء ب ٣ ٢ ٢ على الوجهين ٣ ١ ٣ أو ٣ ٢ ٢ بغض النظر عن التفاعيل وحدودها ومصطلحاتها.

رأيت التوسع بطرح الأمثلة في مجال النفي لتثبيت هذا النهج الذي يقوم على تناول الجزئيات تناولا شاملا بمعنى استقصاء حال هذه الجزئية في البحور جميعا وفقا لمقياس واحد. ثم البناء عليه في إصدار الأحكام على ما قد يكتشفه العروضيون من شذرات لصور نادرة من البحور في الشعر العربي.

الأبيات التالية لنزار قباني على رابع الكامل (الأحذ أي – ٣ من آخر كل من شطرية)

لا تسأليني هل أحبهما ؟	عيناك إني منهما لهما
ألدي مرآتان من ذهبٍ	ويقال لي لا أعتني بهما
((٤) ٣ ٤ ٣ (٤))	((٤) ٣ ٤ ٣ (٤))
أستغفر الفيروز كيف أنا	أنسى الذي بيني وبينهما
أبلحظة تنسين سيدتي	تاريخي المرسوم فوقهما

البسيط :

بـــالله لا تســـأليني هـــل أحبهمـــا ؟	يـا حسُـنَ عينيـكِ إنـــي منهمـا لهمـا
حـدّق سـتحظى بمـرآتين مـن تِبْـرٍ	لا لا تقــل إننـــي لا أعتنـــي بهمـــا
٤ ٣ ٢ ٣ ٤ ٣ ٤	٤ ٣ ٢ ٣ ٤ ٣ ((٤)
إنـــي لـــأستغفر الفيـروز كيـف أنـا	إمّـا نسـيت الـذي بينـي وبينهمـا
يـا أنـتِ هـل هكـذا تنسين سـيدتي	أخبــار تــاريخي المرســوم فوقهمــا

المنسرح :

لا تســـأليني أجـــلْ أحبهمـــا ؟	عينـــاك إنـــي لَمِنْهمـــا لهمـــا
مـــن فضـــةٍ رُكّبَـــتْ علـــى تِبْـــرٍ	.بـــدون شـــكٍّ ســـأعتني بهمـــا

٤ ٣ ٢ ٣ ٣ ٤ ٣ ٣ ٢ ٣ ٣ ((٤)

أســتغفر الفيــروز الــذي بهمــا إن ذات يــومٍ نسـيت عهـدهما
إنْ ذات يــومٍ غضــبتِ ســيدتي تـذكّري مــا رسـمتُ فوقهمــا.

الخفيف

ســائليني .. أجــلْ أحبهمــا ؟ ذاكَ إنـــي لَمِنْهمـــا لهمـــا
فضـــةٌ رُكِّبَــتْ علـــى تِبْــرٍ دون شـــكٍّ ســـأعتني بهمـــا

٢ ٣ ٢ ٣ ٣ ٤ ٢ ٣ ٢ ٣ ٣ ((٤)

يعـرف الفيــروز الــذي بهمـا لسـت أنســى الحيـاة عهـدهما
إنْ بعــــدْنا وشــــقّنا ألــــمٌ فـاذكري مـا رسـمتُ فوقهمـا.

مجزوء الوافر :

ســليني هــل أحبهمــا ؟ فــإني منهمــا لهمــا
فمرآتـــان مـــن تبْــــرٍ أكيــدٌ أعتنــي بهمــا.

٣ ٤ ٣ ٤ ٣ ٤ ٣ ((٤)

ســلي الفيــروز كيــف أنــا ومــا بينــي وبينهمــا
فهـــل تنســين ســيّدتي رســوم الحــبّ فوقهمــا

يصح في آخر صدر مجزوء الوافر إحلال تبرٍ = ٤ محل ذهَبٍ = ((٤)
وهذا ما نسميه الاستئثار فإن مجزوء الوافر هو الحالة الوحيدة في كل ما تقدم التي تستأثر بجواز أن ينتهي آخر الصدر فيه ب ٢٢ حيث أواخر الصدور في سواه لا تنتهي بسببين خفيفين ٢ ٢ بل ب (٢)٢= ١ ٣ أي ما يعادل فعِلن أو عِلَتن (سواء استعملنا للدلالة على ذلك في حالتيه تعبير فاصلة أو أي تعبير آخر) .استعملت لصياغة الأمثلة نفس أصل النص فيما تقدم لاطراد النتائج من جهة ولأركز على أن واقع ١ ٣ في آخر كل صدر منها أنه فاصلة كتلك التي في الكامل بغض النظر عن حدود التفاعيل ومصطلحاتها. أما في الهزج فإن ٢ ٢ في آخر الصدر ليسا بفاصلة بل هما سببان خفيفان ولا يكون السبب الأول منهما ثقيلا أبدا ناهيك عن الثاني. والمفترض بالتالي أن لا أذكر الهزج في هذا السياق، ولكن الذي دفعني له هو ما

لاحظته في القصيدتين التاليتين من محاولة تملص الهزج – رغم رخصة العروض – من انتهاء الصدر فيه بـ ٢ ٢ وذلك بإحدى وسيلتين أولاهما التدوير وثانيتهما زحاف آخر سبب (كف مفاعيلن ٢ ٢ تتحول إلى ٣ ٢ ١)
في القصيدة الأولى حيث التدوير لا يتوقف المنشد عند نهاية الصدر بل يستمر مواصلا إنشاده، فتبدو نهاية الصدر أشبه ما تكون في الحشو حيث لا توقف كما في قصيدة كمال عبد الحليم :

أخـــــي مـــــا نحـــــن بــــــالأحرا	(م)	ر لكــــــن نحـــــن عبــــدان
لقــــد ضـــــاقت بنــــا الأوطـــــا	(م)	ن ، مـــــا للعبـــد أوطـــــان
أخـــي مـــا الســـجن ؟ لـــوفي السجــــ		ــــــن تعـــذيب وحرمـــــان
فهــــل يجـــــدي مــــــع الأحــــرا	(م)	ر قضـــــــبان وســـــجان
أخـــــي يـــــا أيهــــا الإنســـــا	(م)	ن هــل فـــي مصـــر إنســـان ؟
أراهـــــــا مســـــــرح الأشـــــــبا		ح قــــــد وارتـــــــه ألـــــوان
هـــــــي الفـــــــلاح ، والفـــــــلا		ح أســــــــمال وأكفـــــــان
هـــــــي العمـــــــال ، والعمـــــــا	(م)	ل إجهـــــــــاد وحرمـــــــان
أرانـــــــا نجمــــــــع الأشــــــوا		ك، هـــل للشـــوك ريحـــان ؟ــــ
أخـــــي مـــــا الصـــــبر ؟ إن الصبْـــــ	(م)	ـــــــر كفـــــران وخـــــذلانُ ؟
ســــــــوانا يرهـــــــــب القضـــــــبا	(م)	ن أو تثنيــــــــــه جــــــــدران
إذا كنــــــــــــا شـــــــــــرارات		فــــــنحن اليــــــوم بركــــــان

أما القصيدة الثانية وهي للبحتري على هزج الدائرة التام فيغلب أن يتملص الهزج فيها من نهاية الصدر ب ٢ ٢ بزحافها على ٢ ١ :

أَبا العَبّاسِ بَرَّزتَ عَلى قَومِ	(م)	كَ آداباً وَأَخلاقاً وَتَبريزا
فَلَو صُوِّرتَ مِن شَيءٍ سِوى الناسِ		إِذاً كُنتَ مِنَ العِقيانِ إِبريزا
وَلم يُعلِكَ إِلّا كَرَمُ النَفسِ		بَلى فَازدَدتَ بِالمُعتَزِّ تَعزيزا
فَأَنتَ الغَيثُ إِذ يَسجُمُ وَاللَيثُ		إِذا يُقدِمُ وَالصارِمُ مَهزوزا
فَأَمّا حَلبَةُ الشِعرِ فَتَستَولي		عَلى السَبقِ بِها فَرضاً وَتَمييزا
بِإِحكامِ مَبانيهِ وَإِبداعِ	(م)	مَعانيهِ وَلا يوجَدُ مَغموزا
وَإِن جَنَّستَ لَم تَستَكرِهِ القَولَ		وَإِن طابَقتَهُ طَرَّزتَ تَطريزا
مَدىً مَن رامَهُ غَيرَكَ أَنضاهُ		وَأَبدى مِنهُ تَقصيراً وَتَعجيزا

فَأَمّا دافِعوا فَضلِكَ بِالظُلمِ   فَجَوَّزنا عَلَيهِم ذاكَ تَجويزا

فتوزيع أبياتها من حيث نهايات الصدور كما يلي :

عدد الأبيات التي ينتهي الصدر فيها ب ٢ ١ وهي مدورة	١
عدد الأبيات التي ينتهي الصدر فيها ب ٢ ١ وهي غير مدورة	٦
عدد الأبيات التي ينتهي الصدر فيها ب ٢ ٢ وهي غير مدورة	٢

لا يمكن التعميم بناء على هاتين القصيدين، ولكنهما تدفعان إلى استقصاء الأمر بشكل أوسع.

ولا بأس هنا من التذكير بالمشتقة الثالثة التي تفيد أنه من غير تصريع فإن الخاتمة ٣ ٢ ٢ ٢ لا تأتي في نهاية الصدر أبدا[١]، ولكنها تأتي من غير تصريع مزاحفة في آخر صورتي مجزوء البسيط : المخلع ٤ ٣ ٢ ٣ ١ ٢ ٢ ، لاحق خلوف ٤ ٣ ٢ ٣ ٢ ١ ٢ كما تأتي مزاحفة من غير تصريع في ٤ ٣ ٤ ٣ ٢ ١ ٢

المشتقة السادسة

التركيبان ٣ ١ ٣ و ٣ ٢ ٣ لا يجتمعان آنيّا بحيث يكون أحدهما آخر الصدر ولآخر آخر العجز.
وكذلك لا يأتي آخر العجز في ذات القصيدة تارة ٣ ٢ ٣ وأخرى ٣ ١ ٣ ففي ذلك مخالفة لأحكام القافية. وهذا ما يخالف الأخفشُ فيه الخليل بقوله بجواز أن تجيء منطقة الضرب تارة ٣ ٢ ٣ وأخرى ٣ ١ ٣

---

١ ترد في الصور المستحدثة من الرجز ولا بأس بها في حال التصريع المزدوج كقول ابن مشرف:

من قبلِ أن تعدو   عيناكَ لم أحسبْ
أن تخضعَ الأسدُ   لشادنٍ ربربْ

كما أنها وردت من غير تصريع الأمر الذي يستدعي نظرا كما في قول ابن الوردي:

مدامةٌ رقّت   فقال جُلّاسي
اكاسها فيها   أم هي في الكاس

(٣٠- ص٣٥) : " وفي المديد أيضا يلتزم حد (فاعلن -[فاعلا]) ٢ ٣ ٢ ٢ ٣ ٢ ٣ فهي دائما هكذا " ولا يسمح له بالتبادل مع فعِلن ١ ٣". وإنما مرد ذلك إلى حساسية القافية للتناقض بين بحْرية ما بعد الأوثق في المتناوبة ٣ ٢ ٣ وخببية ما بعده في الخاتمة ٣ ١ ٣. فإذا اتسعت الخاتمة إلى ٣ ٢ ٢ ٣ جاز ازدواج الوقعين الخببي والبحري في ازدواج ٣ ٢ ٢ ٣ و ٣ ٢ ١ ٣ ومن ثَمّ القافيتين كما في الرمل المحذوف والرجز.[1]

المشتقة السابعة

إذا انتهى العجز بالتركيب ٣ ٢ ٣ ٢ في غير المتقارب (والمتدارك) فذلك يعني إمكان وجود الصورة ذات نهاية العجز ٣ ١ ٣ ٢ القابلة للتخاب على ٣ ٢ ٢ ٢ شعرا في بحر السبب الخببي في الحشو (الخفيف) وموزونا في كل من الطويل والمديد :

١	الطويل	١	٢-١-٣-٢-٣-٤-٣-٢-٣	٣	٢-٣-٢-٣-٤-٣-٢ ٣	٣
٢	المديد	١	٢-٣-٢-٣-٤-٣-٢	١	٢-٣-٢-٣-٤-٣-٢	٤
٣	الخفيف	١	٢-٣-٢-٣-٦-٣-٢	١	٢-٣-٢-٣-٦-٣-٢	

الطويل للشاعر صلاح الدين العكاري. (ص-٦٤) :

أسمراءُ ردّي لي حياتيَ نضرةً   أسمراءُ ما أقساكِ من حسناءِ

أسمراءُ مرّ السبتُ، يا شؤمَ يومِهِ   فيا يومَهُ كم حارَ في إيذائي

فليتكَ يا ذا اليوم مِنْ سِفْرِ عيشتي   طُمِسْتَ، وما ثُبِّتَّ بالأسماءِ

أسمراءُ، ما (سَبْتي) إذا لُحْتِ أسودٌ   ولا عيشتي -سمراءُ-بالسوداءِ

المديد : وعليه قول الطوبراني:

أقبلتْ في الحلّةِ الحَمْراءِ   مثل خدّ الغادةِ العَذْراءِ

قتلوها بالمِزاجِ فكانتْ   نَشأةَ الأرواح في الأحْياءِ

ومن الموزون (عجز الثاني) :

دار سعدى بشحر عمان   قد كساها البلى المَلَوان

ليتنا ساعة نلتقي   في طريقٍ أو البستان

[1] هل تتجاور في نهاية الصدر الخاتمتان ٣ ١ ٣ و ٣ ٢ ٣ نعم احيانا ونادرا ولا يخلو ذلك من نبوّ.

المشتقة الثامنة

١ ٣ ٣ حسب ما يتبعها أربعة أصناف

أ – ١ ٣ ٣ ٢ = ((٤) ٣ ٢

ب – ١ ٣ ٣ ٣ أصلها ٢ ٣ ٤ ٣

جـ – ١ ٣ ٣ في آخر الشطر = ((٤) ٣ في آخر الكامل وأصلها ٢ ٣ ٤ في الطويل

د– ١ ٣ ٣ ٢ ٣ = ((٤) ٣ ٢ ٣ لا وجود لها لأنها تجمع النقيضين (٢) أو ((٤) و ٣ ٢ ٣ . ونفس الحكم ينطبق على ٢ ٣ ١ ٣ ٣

وهي تتقاطع بشكل كبير مع الاستئثار، كما أن أهم نتيجتين لها هما

تفسير (جزا – المعاقبة) في السببين ٢ ٢ في الخفيف ٢ ٣ ٢ ٢ ٢ ٣ ٢ ٣ ٢

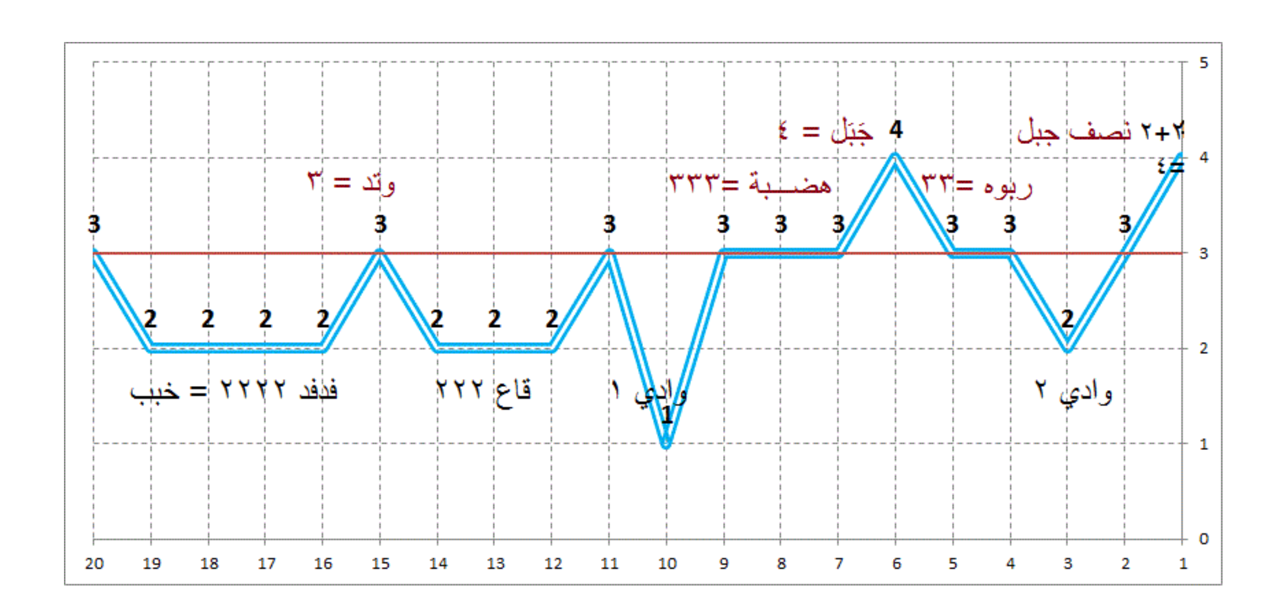
فلو زوحفا معا لكان النناتج ٢ ٣ ١ ١ ٢ ٣ ٢ ٣ ٢ = ٢ ٣ (٢) ٢ ٣ ٢ ٣ ٢ وكأنه فاعلاتك فاعلن فاعلاتن

استبعاد المكانفة في السببين ذاتهما في المنسرح ٤ ٣ ٢ ٢ ٣ ١ ٣ ، فلو زوحفا معا لكان الناتج ٤ ٣ ١ ١ ٢ ٣ ١ ٣ = ٤ ٣ (٢) ٢ ٣ ١ ٣ وكأنه أحذ الكامل مُتْفاعلن متَفاعلن مُتَفَا.

من المنطقي أن يكون للسببين ذاتهما في الخفيف والمنسرح ذات الحكم .

٨- الكم والهيئة

جميل ما ورد في (١٠- ص٢٠٣) عن ابن جني" :وعلى ذلك قال أبو إسحق لإنسان ادعى له أنه يجمع بين ألفين وطوّل الرجل الصوت بالألف فقال أبو إسحق لو مددتها إلى العصر لما كانت إلا ألفا واحدة. مدُّ الألفِ زيادة في كم ذات المقطع دون هيئته، فلا تأثير له على الوزن.



الأصل في الشعر ووزنه السمع. ثبت من خلال العروض الرقمي وجود علاقة بين إدراك كل من السمع والبصر وللأرقام عند استعمالها في وصف الإيقاعين دورها في كشف ذلك.

ثمة مصطلحات تدل على تمثيل الأنماط الصوتية للمقاطع بيانيا يوضحها الشكل أعلاه. وسوف يتم الرجوع إليها فيما الموضوع.

لطالما كرر العروضيون مقولة أن الوزن مرتبط بالزمن، وهذا حق، ولكن جعل تساوي الزمن هو العامل الوحيد في تقرير الوزن باطل.

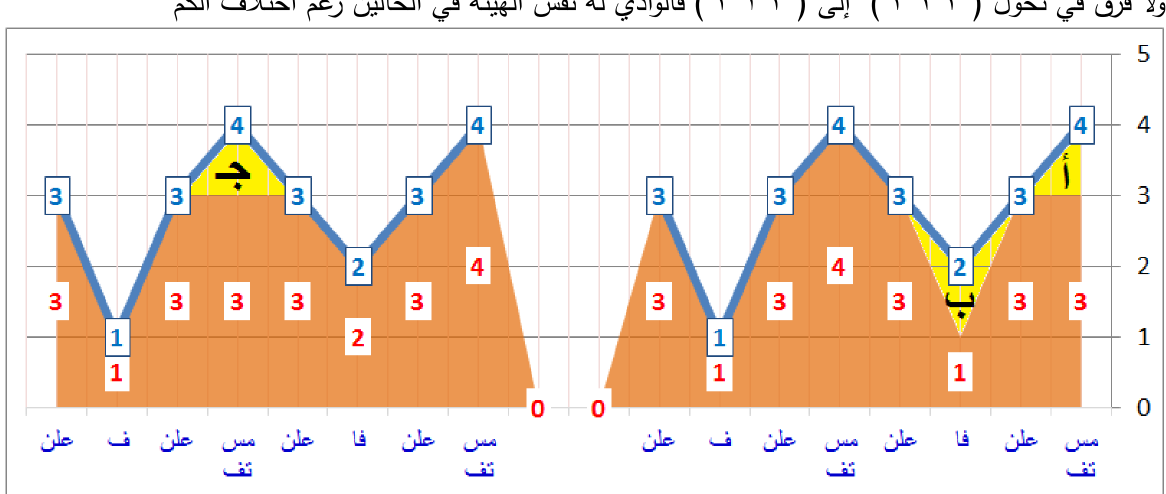
يقول د. عبد العالي مجدوب[١] :" ومما يجب في الأقاويل الشعرية، حسب الفارابي، "أن تكون بإيقاع، وأن تكون مقسومة الأجزاء، وأن تكون أجزاؤها في كل إيقاع سلاّبات وأسبابا وأوتادا محدودة العدد، وأن يكون ترتيبها في كل وزن ترتيبا محدودا، وأن يكون ترتيبها في كل جزء هو ترتيبها في الآخر. فإن بهذا تصير أجزاؤها متساوية في زمان النطق بها"
ولا يكاد يعترض معترض على ذلك. وفيه مخالفة للواقع كما تبين قصة ابن جني مع مد الألف.

[١] نقلا عن ."(كتاب الشعر، لأبي نصر الفارابي، في مجلة "شعر"،(م.س)، ص٩١).

إيقاع الموسيقى انتظام كمي مطلق مع الزمن. ثمة تشابه وتناظر بين الشعر العربي والموسيقى، ولكن التناظر غي التطابق. الشعر العربي يمكن أن يلحن عدة ألحان تطابق عدة إيقاعات موسيقية. فإذا عرفنا الوزن بأنه الإيقاع الظاهري للشعر، فإنه أثرى وأوسع وأعمق من الإيقاع الموسيقى.

ليس الكم وحده ما يقرر الوزن سواء تعلق الأمر بالمدة الزمنية أو عدد المقاطع والحروف. ثمة فرق في البسيط بين حلول (متف ٣) مكان (مستف ٤) في (أ) أو التحول من (نصف جبل) إلى (ربوة) في أول الشطر إلى يمين الشكل أدناه ونفس التحول في أوسطه بمقياس التفعيلة من (جبل) إلى (هضبة) كما في الشكل الأيسر في (ب) فرغم وحدة كمية التحول التفعيلي اختلف التأثير لاختلاف الهيئة رغم وحدة الكم، فالتضاريس إلى اليمين في الأصل الأزرق ٧٨٧ وفي حال متف ٣ = ٧٨٧ (المستوية – لا تؤثر في البداية والنهاية إذا كان سقفها ٣) ولكنها في الجزء الذي يحوي ٣ ٣ ٣ إلى اليسار = ٧–٧ (والمستوية تؤثر في الوسط) وفي الطويل وعلى ذات النحو تُخِلّ مفاعلن الأولى التي في وسط الشطر بالهيئة ولا تخل بها مفاعلن الثانية التي في طرف نهايته.

ولا فرق في تحول (٣ ٢ ٣) إلى (٣ ١ ٣) فالوادي له نفس الهيئة في الحالين رغم اختلاف الكم



الشعر العربي بإيقاعيه البحري والخببي مزيج من الكم والهيئة على نمطين:
فالشعر الخببي كم مهيمن أولا وأساسا والهيئة فيه ضمن ثبات الكم لا تخل بهذا الاعتبار وإن كان نمط تجاور الأسباب الثقيلة والخفيفة يتحكم في مدى سائغية الوزن وهذا ما يمكن أن نعتبره الهيئة البسيطة في الخبب. والشعر البحري هيئة مهيمنة أولا وأساسا ويأتي تدرج الكم وفق قوانين العروض للمحافظة على تلك الهيئة. وتغييرات هذا الكم من زحاف وتخاب يحكم عليها بالسائغية والثقل بمقدار ما تحافظ على هذه الهيئة وفي كل الحالات لا يعني تغير كم ذات المقطع شيئا بالنسبة للوزن كما في ألف ابن جني.

أما أن الخبب كمٌّ فقد بات الأمر في غاية الوضوح. والهيئة فيه ذات نهايتين وما بينهما.
تأمل النظمْ

حضر وصرخ وهتف وقالا   من ألفي منكمْ تمثالا

(٢) (٢) (٢) (٢) (٢) (٢) ٢ ٢   ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢

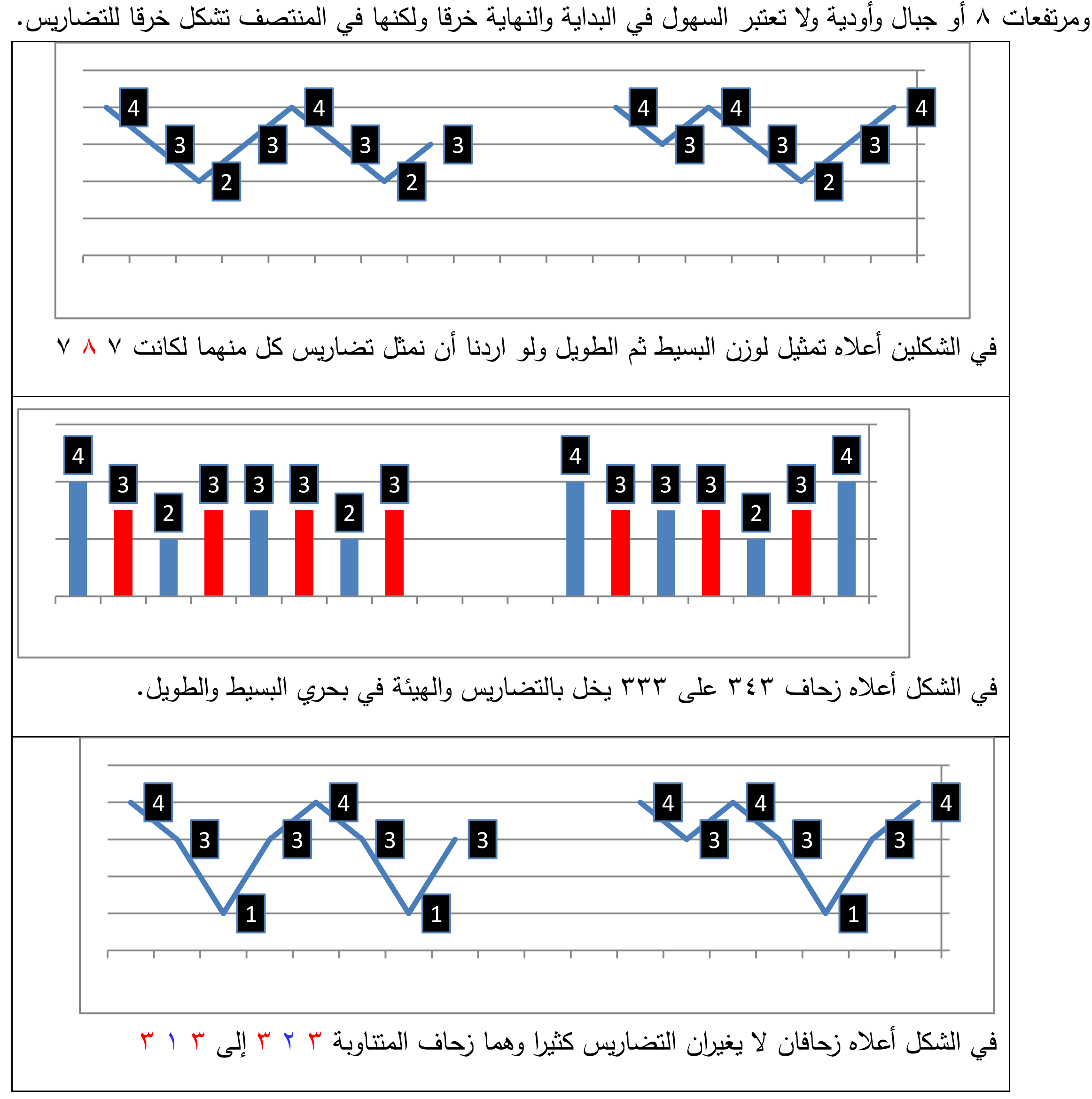
الصدر يحتوي ستة أسباب ثقيلة متجاورة ، والعجز كله أسباب خفيفة، والوزن صحيح في الحالين ولكن النهايتين هاتين فيهما ما يثقل على السمع وخير منهما التوسط في تناوب الأسباب الخفية والثقيلة

قارن سمعيا بين كل هذا البيت و بيت علي الحصري القيرواني (ت – ٤٨٨ هـ)، لترى أثر الهيئة

أَعَنِ الإغريضِ أم البَرَدِ...ضحِكَ المُتَعجّبُ منْ جَلَدي

(٢) ٢ ٢ ٢ (٢) ٢ (٢)٢   (٢) ٢ (٢) ٢ (٢) ٢ (٢) ٢

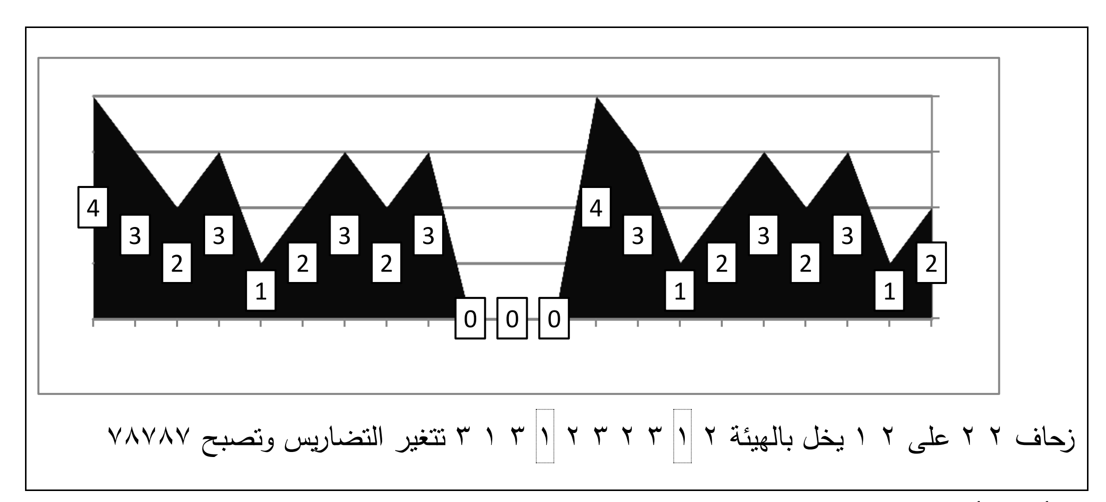
أما الهيئة في بحور الشعر فربما أسهم التمثيل التالي في توضيحها، وفيهما تتمثل الهيئة بالتضاريس من منخفضات ٧ ومرتفعات ٨ أو جبال وأودية ولا تعتبر السهول في البداية والنهاية خرقا ولكنها في المنتصف تشكل خرقا للتضاريس.



في الشكلين أعلاه تمثيل لوزن البسيط ثم الطويل ولو اردنا أن نمثل تضاريس كل منهما لكانت ٧ ٨ ٧

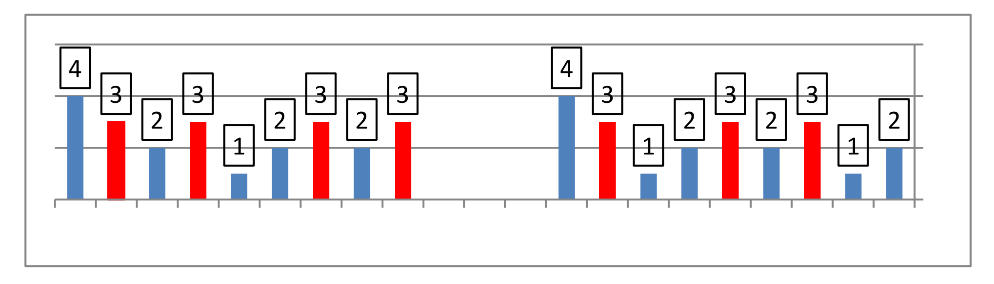
في الشكل أعلاه زحاف ٣٤٣ على ٣٣٣ يخل بالتضاريس والهيئة في بحري البسيط والطويل.

في الشكل أعلاه زحافان لا يغيران التضاريس كثيرا وهما زحاف المتناوبة ٣ ٢ ٣ إلى ٣ ١ ٣



زحاف ٢ ٢ على ٢ ١ يخل بالهيئة ٢ ١ ٣ ٢ ٣ ٢ ١ ٣ ١ ٣ تتغير التضاريس وتصبح ٧٨٧٨٧

في الشكلين أعلاه وأدناه توضيح لزحاف ٢ ٢ على ٢ ١ وإخلاله بالهيئة بتحويله ٧٨٧ إلى ٧٨٧٨٧ في كل من البسيط إلى اليمين والطويل إلى اليسار.



للمقارنة بين المتدارك والخبب. فلنتأمل الكم والهيئة في تمثل صدري البيتين

كلف بغزال ذي هيَفٍ   خوف الواشين يشرّده

١ ٣ ١ ٣ ٢ ٢ ١ ٣   ٢ ٢ ٢ ٢ ١ ٣ ١ ٣

كلف بغزالٍ بدا أهيفا .....لم يزلْ من لظى حبّه مدنفا

١ ٣ ١ ٣ ٢ ٣ ٢ ٣   ٢ ٣ ٢ ٣ ٢ ٣ ٢ ٣

وختام هذا الموضوع يبلغ حدا من الروعة لم يكن يمكن اكتشافه من غير الرقمي وهو استكشاف للتناظر بين عجز ثالث الطويل في حالي زحافه وسلامته مع شطر الخفيف في حالتي زحافه وسلامته

	الخفيف السالم والطويل المزاحف										الخفيف المزاحف والطويل السالم								
الخفيف	٢	٣	٢	٢	٢	٣	٢	٣	٢		٢	٣	٢	٣	٣	٢	٣	٢	
الطويل	٣	٢	٣	٣	٣	٢	٣	٢			٣	٢	٣	٢	٢	٣	٢	٣	٢
المجموع	٥	٥	٥	٥	٥	٥	٥	٥			٥		٥	٥	٥	٥	٥	٥	

مجموع أوزان المقاطع حسب ورودها = ٥ في كل خانة . ماذا يعني ذلك ؟

وشيجة الهيئة على شكلين ، التناظر أو التكامل ، وللتفريق بينهما وبعيدا عن العروض فإن وشيجة السلسلتين:

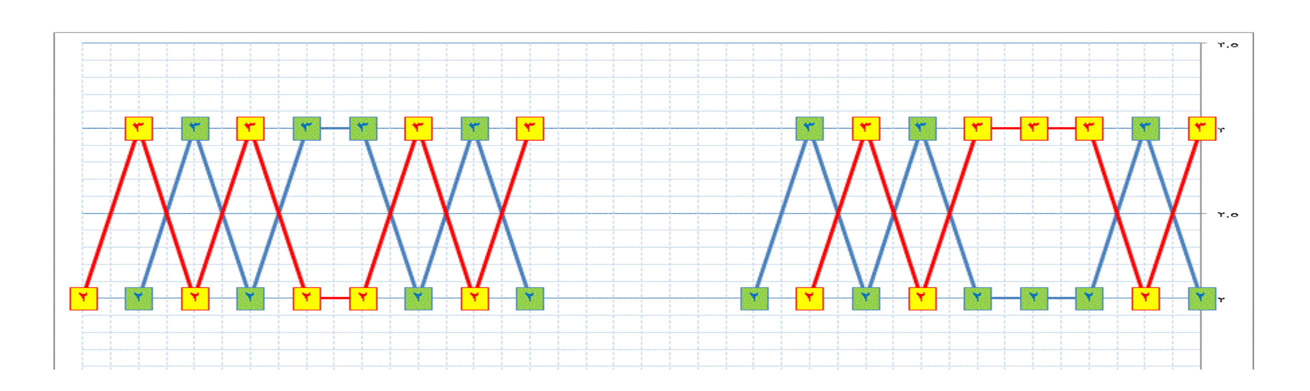
(٢ – ٣ – ٥ – ٦) و (٤ – ٦ – ١٠ – ١٢) هي التناظر

بينما هي بين السلسلتين :

(٢ – ٣ – ٥ – ٦) و (٨ –٧ –٥ – ٤) هي التكامل حيث مجموع كل رقمين متناظرين في السلسلتين = ١٠

وعليه فإن ما بين الخفيف وعجز ثالث الطويل من وشيجة هو من قبيل التكامل لأن مجموع كل رقمين متناظرين = ٥، ويشار هنا إلى تفرد أول الطويل وثانيه فيما يخص هرم الأوزان.

وهذا الأمر جدير بالتأمل العميق فإنه يكشف جانبا جديدا من أسرار العروض العربي وأهمية الهيئة التي لم يطرحها أحد من قبل ولولا الاتهام بالمبالغة لقلت أكثر. حيث تنفرد الهيئة في هذه الحالة في التحكم حتى في ساعة البحور من حيث تقرير طبيعة الزحاف إساغة واستثقالا، بغض النظر عن التفاعيل ومصطلحاتها وحدودها، كما تبين المقارنة يمينا ويسارا في الشكل والجدول التاليين حيث يلاحظ التناظر المطلق بين مقاطع البحرين حول المحور (ص = ٢.٥) باستثناء زيادة سبب في آخر شطر الخفيف في الجهة اليمنى يناظره سبب زائد في نهاية الطويل في الجهة اليسرى. ولو تصورنا الخط الأفقي (ص = ٢.٥) محور دوران وادرنا احدهما ١٨٠ ْ لانطبق الشكلان تماما باستثناء زيادة المحور الأخير في كل حالة.



الشكل الأيمن يظهر تناظر ما يستثقل في البحرين من هضبة في الطويل (٣ ٣ ٣) ناتج عن قبض مفاعيلن الأولى، وقاع في الخفيف الذي سلم حشوه من الزحاف.

الشكل الأيسر يظهر تناظر ما يستساغ في البحرين من قويع ٢ ٢ في (٣٢٢٣) في الطويل السالم وربوة ٣٣ في (٢٣٣٢) في الخفيف المزاحف حشوه.

وهنا تبرز ثلاثة أنواع من التضاريس فإضافة إلى النوعين أعلاه هناك الجبل ٢٣٢ والوادي ٣٢٣ ويتضح تناظرهما في جميع الحالات

هل هذه الظاهرة تضطرد في سائر البحور ؟ الأغلب كلا، ولكن لا يمكن تناسي هذا التطابق المذهل. ولا بد أن هناك محددات ما تجعل هذا التناظر في الهيئة بين البحور قائما حينا وغير قائم حينا آخر.

موضوع الهيئة جديد ويحتاج إلى المزيد من الدراسة، وهناك أدلة كثيرة عليه أما موضوع التناظر فأكثر جدة ويحتاج إلى المزيد من البحث. مع الاحتياط حيث ينتهي الشطر بناتج خببي فالخبب كم لا نظير له في هيئة الإيقاع البحري.

ومما يزيد من اتساع البحث والاستطلاع في مجال التناظر التكاملي للهيئة وجود مديين لها ، المدى الأول ٥ نستعمل فيه الرقمين ٢ و ٣ والثاني ٦ وفي نستعمل فيه الأرقام ٢ و ٣ و ٤

فلو اخذنا من الرجز الصورة ٢ ٢ ٣ ٢ ٢ ٣ = ٤ ٣ ٤ ٣ لكان نظيراها التكامليان هما :

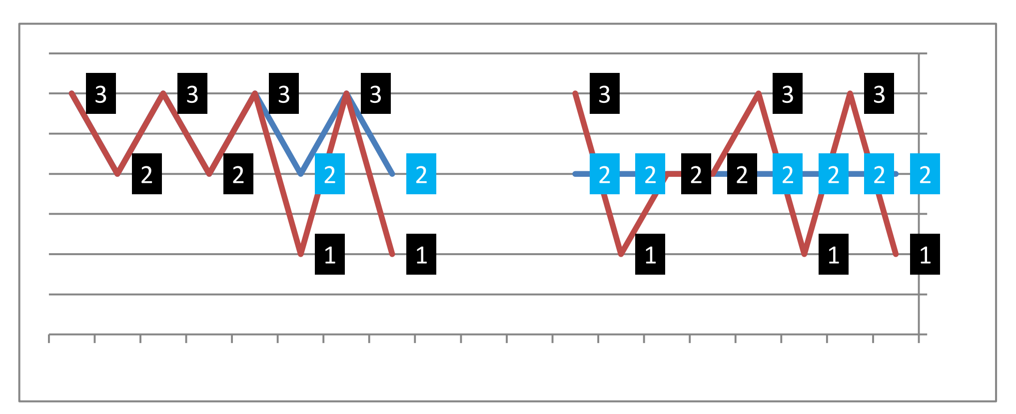
ومما يزيد من اتساع البحث والاستطلاع في مجال التناظر التكاملي للهيئة وجود ثلاثة نطاقات له ، النطاق الأول ٥ نستعمل فيه الرقمين ٢ و ٣

والنطاقان الثاني والثالث ٦ و ٧ وفيهما نستعمل الأرقام ٢ و ٣ و ٤

فلو اخذنا من الرجز الصورة ٢ ٢ ٣ ٢ ٢ ٣ = ٤ ٣ ٤ ٣ لكانت لها النظائر التكاملية التالية :

	النطاق ٥						النطاق ٦				النطاق ٧			
الرجز	٢	٢	٣	٢	٢	٣	٤	٣	٤	٣	٤	٣	٤	٣
نظائره	٣	٣	٢	٣	٣	٢	٢	٣	٢	٣	٣	٤	٣	٤
محموع	٥	٥	٥	٥	٥	٥	٦	٦	٦	٦	٧	٧	٧	٧
نظائره	مخلع البسيط						من المتدارك				الهزج			

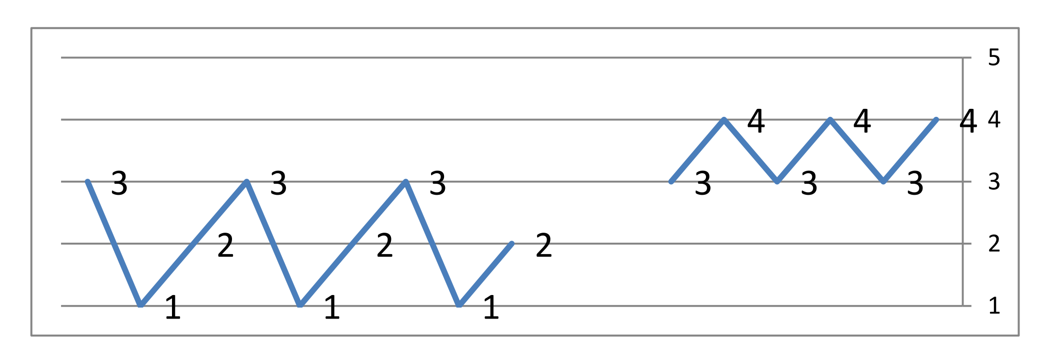
وينبغي هنا الفصل بين الهيئة والتناظر التكاملي للهيئة فاطراد الهيئة يبدو لي أوسع من اطراد التناظر التكاملي فيها، والأخير يحتاج إلى بحث أوسع.



إلى اليمين مقارنة بين وزني الخبب بالطريقة السمعية لوزن الصدر والوزن ٢٢٢٢٢٢٢٢ حيث يظهر الكم من خلال ملاحظة أن مساحة ما فوق الخط الأفقي الممثل ل ٢٢٢٢٢٢٢٢ تعادل مساحة ما تحته

وإلى اليسار مقارنة لوزن الصدر والوزن ٣٢٣٢٣٢٣٢ حيث يظهر النوع من خلال ثبات هيئة التضاريس

هل يمكن بهذا التمثيل إظهار الفارق في أن زحاف ٣ ٤ ٣ إلى كل من ٣٣٣ و ٢ ٣ ٢ ١ ٣ مكروه في البسيط والطويل مقبول في الرجز والسريع،



إلى اليمين الرجز ٤ ٣ ٤ ٣ ٤ ٣ وإلى اليسار الرجز بعد زحاف ٢ ٢ إلى ٢ ١ (طي مستفعلن). لاحظ في الشكل الايسر كيف أن المساحات التي فوق الخط بمستوى ٢ تساوي المساحات التي تحته، كما أن المساحات في الشكل الأيمن التي فوق الخط ٣,٥ تساوي المساحات التي فوقه، وفي الحالين يترافق ذلك مع وحدة العيئة في الشكلين (٨٧٨٧) وهو ما يشير إلى موافقة هذا الوزن للخبب. ولو زاحفنا ٤ في كافة التفاعيل إلى ٢ ١ لصار الوزن ٣ ٣ ٣ ٣ ٣ ٣ ٣ لظهر الرسم خطا مستقيما ممثلا لتتابع أوتاد سمعية، موازية لتمثيل الخبب ٢٢٢٢٢٢، أي أن بينهما تشابه في الهيئة. وهناك حالات كثيرة من تباديل زحافات الرجز تستدعي تأملا. قارن بين الأبيات الثلاثة التالية المشتقة من الشاهد المعروف :

لطالما وطالماوطالما سقى بكفّ خالدٍ وأطعما

يا طالما يا طالما يا طالما	قد منحت كفّك من قد عدِما
٤ ٣ ٤ ٣ ٤ ٣	٢ ١ ٣ ٢ ١ ٣ ٢ ١ ٣
يا طالما يا طالما يا طالما	سقى بكف خالد وأطعما
٤ ٣ ٤ ٣ ٤ ٣	٣ ٣ ٣ ٣ ٣ ٣
لطالما وطالما وطالما	قد منحت كفّك من قد عدِما
٣ ٣ ٣ ٣ ٣ ٣ ٣	........٢ ١ ٣ ٢ ١ ٣ ٢ ١ ٣

الكم يمثله الجمع الحسابي أما الهيئة فيمثلها الوادي والجبل ٧ و ٨ في ٤ ٣ ٤ ٣ ٤ ٣ والخط المستقيم في ٣٣٣٣٣٣ أما ٢ ١ ٣ ٢ ١ ٣ ٢ ١ ٣ فهي خط متسقيم باعتبارها ٢ (٢) ٢ ٢ (٢) ٢ ٢ (٢) ٢ وهي أودية وجبال باعتبارها ٢ ١ ٣ ٢ ١ ٣ ٢ ١ ٣

لا يُنكر أثر الكمّ في البحور، ولكنه لغايات صحة الوزن لا تأثير لتغيره ولو كثر طالما التزم بالهيئة، وأقل تغير فيه يخل بالهيئة يؤثر على الوزن استثقالا أو كسرا. وعجبت من آراء كثير من العروضيين الذين يقيسون كمّ المقاطع والتفاعيل بآلات القياس في حالي الزحاف والسلامة ويعتبرونه وحده مرجعا يبنون عليه أحكامهم بعيدا عن موضوع الهيئة، وفي هذا من القصور:

١- أنهم يختارون إلقاء أو إنشادا واحدا يعتمدونه دون سواه، والإنشاد بل حتى القراءة لا تتفق إلا في مدة المتحرك أما كثير من السواكن والممدودات فتختلف مدة التلفظ بها بين قراءة واخرى أو إلقاء وآخر

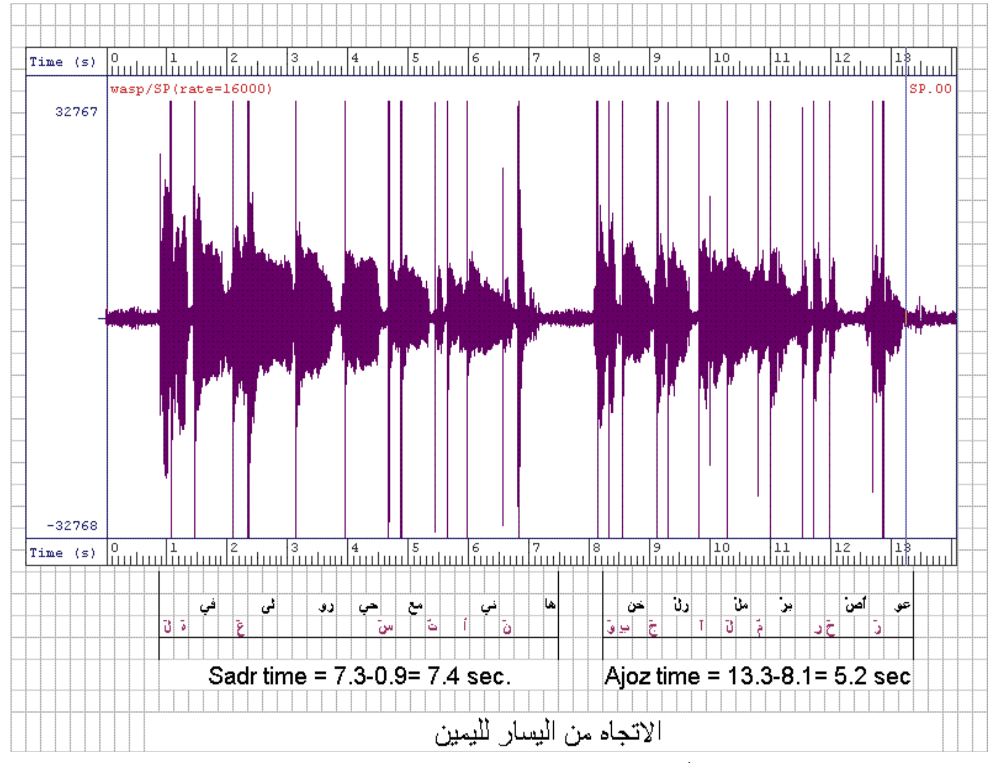
وبقاء الإحساس بسلامة الوزن يثبت أن الكمّ ليس العامل الوحيد.

مثال

٢- نفس الزحاف في مقطع او تفعيلة في موقع من البيت يختلف أثره السمعي عنه في موقع آخر. مثال ذلك أن زحاف ٣٢٢ إلى ٣٢١ في أول البسيط (خبن مستفعلن الأولى) مستساغ في أول البسيط مستثقل في سواه (خبن مستفعلن الثانية) ولو كان الكم وحده هو المقرر لكان حكمهما واحدا.

وفـــــي البيـــــت التـــــالي وأمثالـــــه دليل على ذلك : لهَفي


على روحي سمعت أنينها وبخنجر الألم المبرّح أصرع



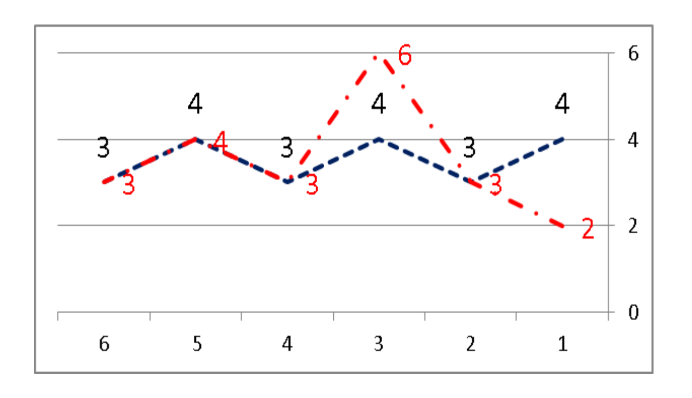
الاتجاه من اليسار لليمين

إذ تبلغ مدة الصدر (الاتجاه في الشكل أعلاه من اليسار لليمين) ٧,٤ ومدة العجز ٥,٢ في قراءة عادية، أي أن مدة الصدر تبلغ ١,٤٢ مدة العجز. بينما لو حافظنا على الكم وجعلنا العجز (إن هذي روحي سمعت أنينها) = ٢ ٢ ٢ ٣ ٢ ٣ ١ ٣ ٣ لاختلفت الهيئة وكسر الوزن. والهيئة في الحالين كما في الشكل، والأزرق للنص الأصلي

هيئة الأصل = ٧ ٨ ٧ ٨

هيئة المغيّر = ٨ ٧ ٨

واختلاف الهيئة هنا تجسيد لكسر الوزن.



يقصد بالاستئثار ورود تركيب معين مستساغا في بحر بعينه أو دائرة بعينها، وفيما عدا ذلك فإنه إما أن يمتنع دخوله أو يكون ثقيلا وغير مستساغ أو يكون نادرا على أقل تقدير. وفيما يلي بعض التراكيب والبحور أو الدوائر التي تستأثر بها.

١- التركيب ١ ٣ ٣ في الحشو غير المتبوعة برقم زوجي

تستأثر بهذا دائرة (هـ – المؤتلف) ببحريها الكامل والوافر، ذلك أنها عندما يتبعه رقم زوجي فإن ٣١ فيه تكون فاصلة = ((٤) حيث ١ ٣ ٣ ٢= ((٤) ٣ ٢ ويختلف الحال إذا تبعه الرقم ٣ فإن ١ ٣ ٣ ٣ أصلها ٢ ٣ ٤ ٣ . فإن جاءت في سواهما لم تجز أو أنها ثقيلة أو نادرة. كما في صدر البيت (٧-ص٢٠٦))

ثم بالدّبَران دارت رحاهم[1]   ورحى الحرب بالكماة تدور

٢ ٣ ١ ٣ ٣ ٢ ٣ ٢   ١ ٣ ٢ ٣ ٣ ١ ٣ ٢

٢ ٣ ((٤) ٣ ٢ ٣ ٢   ١ ٣ ٢ ٣ ٣ ١ ٣ ٢

والبيت بهذا يخرق قاعدة (المعاقبة – جزا) في الخفيف، وهو أشبه بالمكانفة التي جوّزوها في المنسرح (مستفعلن معلاتُ مستعلن = ٤ ٣ ١ ٣ ٣ ١ ٣ = ٤ ٣ ((٤) ٣ ((٤) = رابع الكامل.

وكلاهما متعلقان بالسببين الذين على محووري (١١، ١٠) وعندي أن حكم كليهما المعاقبة.

مخلع البسيط = ٤ ٣ ٢ ٣ ٣ ٢ نظريا يمكن أن يأتي ٤ ٣ ١ ٣ ٣ ٢ ولكنه نادرا ما يأتي كذلك للشبهة التي بين ١ ٣ ٣ ٢ فيه وتلك التي في آخر مجزوء الكامل +٢ = ١ ٣ ٣ ٢ وأغلب هذا النادر متعلق بضمير الهاء التي أحبذ إشباع حركتها في المخلع وقارن بين حركة الهاء في قول ابن الرومي من المخلع :

بعارضيه رياض حسنٍ   للنَّوْرِ من زهرها ابتسامُ

وتحريفه على مجزوء الكامل ليصبح

وبعارضيه رياض حسْ...(م).....نِ زهرها فيه ابتسام

فإن الهاء يمكن إشباع كسرتها في بيت المخلع ولا يمكن ذلك أبدا في بيت الكامل.

وفي إحصائية سريعة للمقارنة بين ورود ١ ٣ في حشو البسيط ووردها في حشو مخلع البسيط

لِكُلِّ شَيءٍ إذا ما تَمّ نُقصانُ   فَلا يُغَرَّ بِطيبِ العَيشِ إنسانُ

٣ ٣ ٢ ٣ ٤ ٣ ٤   ٣ ٣ ١ ٣ ٤ ٣ ٤

هِـيَ الأُمُـورُ كَما شـاهَدتُها دُوَلٌ   مَـن سَـرّهُ زَمَـن سـاءَتهُ أَزمانُ

٣ ٣ ١ ٣ ٤ ٣ ١ ٣   ٤ ٣ ١ ٣ ٤ ٣ ٤

---

[1] فكأن هذا الوزن= ٢ ٣ ١١ – ٢ ٣ – ٢ ٣ ٢ = فاعلاتكَ فاعلن فاعلاتن (موزون المديد) ولوسكّن باء (الدبران)، لم يكن إلا المديد، وسبب ذلك عدم مراعاة المعاقبة (جزا) في الخفيف .

وهو حسب الخفيف = ٢ ٣ ١ – ٣ ٣ – ٢ ٣ ٢ = فاعلاتُ متفع لن فاعلاتن

وَهَـذِهِ الـدارُ لا تُبقـي عَلـى أَحَـدٍ	وَلا يَـدُومُ عَلـى حـالٍ لَهـا شـانُ
٣ ٣ ٢ ٣ ٤ ٣ ١ ٣	٣ ٣ ١ ٣ ٤ ٣ ٤
يُمَـزِّقُ الـدَهرُ حَتمـاً كُـلَّ سـابِغَةٍ	إِذا نَبَـت مَشـرَفِيّات وَخرصـانُ
٣ ٣ ٢ ٣ ٤ ٣ ١ ٣	٣ ٣ ٢ ٣ ٤ ٣ ٤
وَيَنتَضـي كُلَّ سَيفٍ لِلفَناء وَلَو	كانَ ابنَ ذي يَزَن وَالغِمد غمدانُ
٣ ٣ ٢ ٣ ٤ ٣ ١ ٣	٤ ٣ ١ ٣ ٤ ٣ ٤

عدد الأشطر التي وردت فيها ٣١ أربعة من مجموع عشرة أشطر أي ٤٠%

وهذه قصيدة للبحتري من المخلع:

جِسمِيَ لا جِسمُكَ النَحيلُ...... وَيا عَليلاً أَنا العَليلُ

حُمّاكَ حُمّايَ غَيرَ شَكٍّ...... فَلَيتَني دونَكَ البَديلُ

حَمَيتُ نَفسي لَذيذَ عَيشٍ...... إِذِ احتَمى ذَلِكَ الخَليلُ

وَحالَ مِن دونِهِ حِجابٌ...... فَعادَني لَيلِيَ الطَويلُ

وتنعدم في حشوها ٣١ أي نسبتها صفر في المائة.

٢- التركيب ٢ ٣ ٣ في أول الشطر

يختص به بحر المقتضب فإن جاء في سواه كان ثقيلا..

يرد هذا الزحاف النادر في قول الأعشى:

دَرمَكٌ لنا غدوةً ونشيلٌ	وصبوح مباكر واغتباقُ
٢ ٣ ٣ ٢ ٣ ١ ٣ ٢	١ ٣ ٢ ٣ ٣ ٢ ٣ ٢

قارن بين أول الصدر في البيت أعلاه والنص المعدل أدناه:

درمك غدوة لنا ونشيل	وصبوح مباكر واغتباق
٢ ٣ ٢ ٣ ٣ ١ ٣ ٢	١ ٣ ٢ ٣ ٣ ٢ ٣ ٢

٣- المتناوبة ٣ ٢ ٣ في آخر العجز وهذه لا تشمل السريع ٣ ٢ ٣

ترد هذه المتناوبة مستقرة مستساغة في آخر شطري بحري دائرة (أ– المتفق) المتقارب والمتدارك، وهي على الأغلب لا تزاحف في آخرهما على ٣ ١ ٣. كما أنها ترد في نهاية بعض صور بحري فاعلاتن[1] (عندما يلحقها الحذف في نهاية العجز) وفي سواها تمتنع أو تكون ثقيلة. وفي البحور التي ينتهي شطرها على الدائرة ب ٣ ٢ ٣ فإن هذه تعتبر:

أ– ٣ [٢]٣ الآيلة إلى ٣ ١ ٣ وجوبا كما البسيط والمنسرح والمقتضب

ب– ٣ ٢ ٣ أي ٣ ١ ٣ ترجيحا وسلاسة ف ٣ ٢ ٣ ثقيلة فيها كما في ثالث وخامس المديد

ثالث المديد :

٢ ٣ ٢ ٢ ٣ ٢ ٣ ٢ ٣ ٢ ٢ ٣ ٢ ٣

وعليه قول حسان بن ثابت رضي الله عنه:

قـد تعفّـى بعـدنا عـازبٌ ... مـا بــه بــادٍ ولا قــاربُ

غيّرتــه الـريح تسـفي بــه ... وهــزيمٌ رعــده واصــبُ

قارن وقع هذا النص مع وقعه عندما تحل ٣ ١ ٣ محل ٣ ٢ ٣ وهو خامس المديد

قـد تعفّـى بعـدنا عـزَبُ ... مـا بــه بــادٍ ولا قــربُ

غيّرتـــه الـــريح ســـافيةً ... وهــزيمٌ رعــده وصــبُ

خامس المديد :

٢ ٣ ٢ ٢ ٣ ١ ٣ ٢ ٣ ٢ ٢ ٣ ١ ٣

وعليها قول الأحنف بن قيس :

نـام مـن أهـدى لـي الأرقـا ... .مســتريحا زادنــي قلقــا

كـان لـي قلـبٌ أعـيش بــه ... فاصطلى بالنار فاحترقا

حيث يختتم الصدر والعجز ب (٣ ١ ٣) وكما ترى فهي أسلس في السمع من ثالث المديد حيث ينتهي كل من الشطرين بالمتناوبة ٣ ٢ ٣ . ولا غرو فهذه الصورة ومعها سادس المديد تناظران أول البسيط وثانيه فهما [مجتث] البسيط:

(٤ ٣) ٢ ٣ ٤ ٣ ١ ٣ (٤ ٣) ٢ ٣ ٤ ٣ ١ ٣

(يا صاحبي) نام من أهدى لي الأرقا ... (فــي بيتــه) مســتريحا زادنــي قلقــا

[1] بحرا فاعلاتن هنا هما البحران اللذان يبدأ صدر كل منهما ب ٢ ٣ ز (ز = رقم زوجي) وينتهي ب ٣ ٢ ٣ ٢ ، وهما المديد والخفيف، وربما أضيف إليهما في غير هذا المقام الرمل والمتدارك .

(بـالأمس قـد) كـان لـي قلـبٌ أعيش (وجـاءني) فاصـطلى بالنـار فاحترقا

ومـــــا يقـــــال عـــــن ثالـــــث المديـــــد ينطبـــــق علـــــى ثالـــــث الخفيـــــف وشـــــاهده :

٣ ٢ ٣ ٢ ٢ ٢ ٣ ٢ ٣ ٢ ٣ ٢ ٢ ٢ ٣ ٢

إن قـــدرنا يومـــا علـــى عـــامر .ننتصـف منـه أو نعـده (و) لكـمْ[1]

والصورة الأسلس التي لم تقدمها كتب العروض وعليها قول صفي الدين الحلي :

٣ ١ ٣ ٣ ٢ ٣ ١ ٣ ١ ٣ ٣ ٢ ٣ ٢

زارنـــي والصـــباح قـــد ســـفَرا وظلـــيم الظـــلام قـــد نفـــرا

وجيـــوش النجـــوم جافلـــة ولـــواء الشـــعاع قـــد نشـــرا

جـــاء يُهـــدي وصـــله ســـحَرا شـــادنٌ للقلـــوب قـــد ســـحرا[2]

٤- وجود أربعة أوتاد في الشطر

استأثر بهذه بحرا المتقارب (وتابعه المتدارك) والطويل دون سواهما من البحور. فأقصى عدد للأوتاد في شطر أي بحر سواهما ثلاثة وأما البسيط فإنه على الطبيعة = ٤ ٣ ٢ ٣ ٤ ٣ ((٤) في الصدر وخاتمته ٤٣ أو ٣ ٤ شأنه في ذلك شان مجزوء الوافر والمنسرح، ولو انتهى ب ٣ ٢ ٣ لحوى أربعة أوتاد.

٥. – التماثل المقطعي في الصدر

والمقصود به تماثل مقاطع الصدر غير المصرع حول رقم محوري، وأستئثارات ذلك كما يلي:

الرقم	محور التماثل	البحر
١-	٢	يستأثر بـه من البحور أول المتقارب ٣ ٢ ٣ ٢ ٣ ٢ ٣ في أغلب الأبيات، تليها الصـورة ٣ ٢ ٣ ٢ ٣ ٢ ٣ ١ ثـم الصـورة ٣ ٢ ٣ ٢ ٣ ٢ ٣ ٢ وهـي الأنـدر،

---

[1] يقول د. محمد الطويل عن هذه الصورة (١٥- ص٨٠) :" أما الصورة الثالثة فلم أجد لها شعرا، بصورتها تلك، وإنما كل ما جاء عليها جاء مخبون العروض والضرب. وهنا تحضر المقارنة بين هذه الصورة من المديد ورابع المديد من جهة حيث خاتمة الصدر فيهما ٣ ١ ٣ = ٣ ((٤) العجز في كل منهما وخاتمة العجز فيهما على التوالي ٣ ((٤) و ٣ ٤ شأنهما في ذلك شأن أول البسيط وثانيه.

[2] وهذه صياغة أخرى لذات القاعدة ٣ ٢ ٣ ٢ كل عجز لا يحوي الرقم ٤ (المتقارب) أو يحوي الرقم ٤ بدون تكرار (أول المديد، أول الخفيف) ينتهي مستقرا بهذا التركيب. مع ملاحظة ندرة ١ ٣ ٢ في آخر عجز المديد، وإذا تكرر فيه الرقم ٤ فلا يستقرعلى ٣ ٢ ٣ ٢ ويستقر على ٣ ١ ٣ ٢ (الطويل)

		وغني عن الذكر أن هذه الصور تجتمع في القصيدة الواحدة.
٢-	٣	يستأثر بذلك مجزوء المتقارب ٣ ٢ ٣ ٢ ٣
٣-	٤	يستأثر به أحذ الكامل ٤ ٣ ٤ ٣ ٤ ومجزوء الرمل ٢ ٣ ٤ ٣ ٢. صورة صدر الرمل ٢ ٣ ٢ ٢ ٣ ٢ ٢ ٣ ٢ نادرة وهذا يرجح أن العجز عندما يأتي على هذه الصورة مرفل أي أن الرقم ٢ الأخير فيه زيادة على وزن الصدر ولعل أول قصيدة وردت عليه هي قصيدة المتنبي : إنّما بَدْرُ بنُ عَمّارٍ سَحَابٌ هَطِلٌ فيهِ ثَوَابٌ وعِقابُ إنّما بَــدْرٌ رَزَايا وعَطــايَا ومَنايا وطِــعانٌ وضِرابُ
ولذا يندر جدا في الوافر ٣ ٤ ٣ ٤ ٣ ، كما لا يرد الطويل[١] على ٣ ٢ ٣ ٤ ٣ ٢ ٣		

٦- سلامة التركيب ٣ ٤ ٣ عندما يقع في التركيب ٢ ٣ ٤ ٣ أو الترتيب المعاكس ٣ ٤ ٣ ٢ في شطر غير متماثل يكون من استثار دائرة (ب- المختلف) فإن ٣ ٤ ٣ تمثل سناما يحفظ هيئة ذلك الوزن ويعتبر الإخلال به ابتعادا عن الأسلس، ولهذا كان زحاف التركيب لمحوري ٤ على ٢١ أو ١٢ في الطويل والبسيط والمديد حسب وصف د. إبراهيم أنيس لبعض حالاته، "نادرا ثقيلا أو مقبوحا مرذولا" (١٤–ص٦٠) أو "نادرا جدا وشاذا غريبا" (١٤– ٧٤) أو صورة قبيحة (١٤– ص ٩٩) ومما ورد على ذلك من الطويل :

لامرئ القيس : ويوم عقرت للعذارى مطيتي   فيا عجبا من كورها المتحمل

٣ ١ ٣ ٣ ٣ ٢ ٣ ٢

ويرى د. إبراهيم انيس استواءه هكذا :

ويوم عقرنا للعذارى مطيتي   ٣ ١ ٣ ٤ ٣ ٢ ٣ ٣

ولا يخفى ما في اختلاف الضمير بين الجمع في (عقرنا) والإفراد في (مطيتي) من حيد عن سنن الجمال اللغوي يستبعد صدوره عن امرئ القيس.

وله أيضا : ألا رب يوم لك منهنّ صالحِ   ولا سيّما يوم بدارة جندب

٣ ٢ ٣ ٢ ١ ٣ ٢ ٣ ٣

ويرى د. إبراهيم انيس استواءه هكذا :

ألا رب يوم لي من البيض صالح = ٣ ٢ ٣ ٤ ٣ ٢ ٣ ٣

ومما جاء على ذلك في البسيط قول عبد المسيح بن عسله وهو نادر

باكرته قبل أن تلفى عصافره   مستخفيا صاحبي وغيره الخافي

---

[١] اطلعت على قصيدة جميلة للشاعر جبر البعداني على هذا الوزن وصنفتها من جميل (الموزون) أقتطف منها:

سأمضي ؛ومِن سَفرٍ إلى سَفرِ   فلا تَبكِ إنَّ البُعدَ مِن قَدَري
وربّي ؛ لأنْ مَرّوا على وجَعي   وضاقوا بما قد ضُقتُ مِن ضَجَرِ
لقالوا ودمعُ العينِ يسبقُهم   جريحٌ ولا تشكو منَ الضّررِ ؟!
ووجهٌ وحُزنُ الكونِ يَسكنُهُ   تبدّى كما لو قُدّ مِن قمَرِ
فؤادٌ بريءٌ لا أُمثّلُهُ   شَهيٌّ كطيشِ الطِفلِ في الصّغَرِ

٤ ٣ ٣ ٣ ٢ ٣ ٤

واستواؤه هكذا : مستخفيا صاحبي إذْ غيره الخافي ٤ ٣ ٤ ٣ ٢ ٣ ٤

وهنا يرد الرمل ٢ ٣ ٤ ٣ ٣ ٤ ٣

ويبتعد عن السلاسة هذا الوزن منه ٢ ٣ ٣ ٣ ٣ ٤ ٣

ولكن الوزن التالي في غاية السلاسة ٢ ٣ ٣ ٣ ٣ ٣ وعليه البيت :

ليس كل من أراد حاجة *** ثم جد في طلابها قضاها

٢ ٣ ٣ ٣ ٣ ٣ ....٢ ٣ ٣ ٣ ٣ ٣ ٢

وزن الصدر = ليْ سَ – كلْ لُ – من أَ – را دَ – حا جَ – تن = ١٢ ١٢ ١٢ ١٢ ١٢ ٢

وهذا تغيير شمل كل المقاطع فكأنما هذا الوزن هو ترديد هذا التركيب ١٢

٧– السببان ٤ في الخاتمة ٣ ٤ في آخر الصدر غير المصرع من استثنار مجزوء الوافر (وتابعه الهزج) ولا يرد في غير ذلك. وتفصيل ذلك في المشتقة الخامسة (ص – ٢٢٤)

٨ – الفاصلة (٢) ٢ = ١ ٣ المكافئة ل ٢ ٢ يستأثر بها في الحشو بحرا دائرة (هـ–المؤتلف) الكامل والوافر، وبمعنى آخر فإن ١ ٣ في حشو سواهما هي ١ ٣ المختلفة عن ١ ٣ في حشوهما ولا تحل محلها ٢٢،

كل ١ ٣ في التركيب ١ ٣ ٣ ز (ز = رقم زوجي). فإذا جاء هذا التركيب في أي بحر غير الوافر أو الكامل فله وقع الفاصلة، ويؤدي تجاوز هذاالاستئثار في غير البحرين إلى تداخل نادر أو شاذ يرافقه اضطراب في صفات بعض المحاور عند الحكم على بحور دائرة المشتبه.

في بحور دائرة المشتبه : سببا المحورين ١١، ١٠ بينهما في الخفيف (جزا – معاقبة) وفي المنسرح (جزك – مكانفة) وفي هذا تناقض. وهو ناتج من تأثير التفاعيل وحدودها على الذهن. ويرجع في تفصيل ذلك إلى ما ورد في الصفحات: (٢٢٩، ٢٧٦، ٣٧٣) وحسبنا هنا استعراض أمثلة على نتائج ذلك التداخل.

يجيزون من المنسرح (مستفعلن م ع لا تمس تعلن) :

لا يستبين سرور صاحبها حتى يعود سروره حزنا

٢ ٢ ٣ ١ ١ ٢ ٣ ١ ٣ ٢ ٢ ٣ ١ ٣ ٣ ١ ٣

وهو متداخل مع الكامل. ويرفضون من الخفيف (فاعلا تُ مُ تفع لن فعلا

يستبين سرور صاحبها إذ يعود سروره حزنا

٢ ٣ ١ ١ ٢ ٣ ١ ٣ ٢ ٣ ١ ٣ ٣ ١ ٣

وهو في هذا متواشج مع موزون المديد أو موزون الرمل المتوافر، حيث يمكن النظر إلى ٢ ٣ ١ ١ على أنها فاعلاتكَ ويتبع المقتضبُ (مقضتب أو مجتث المنسرح) أصلَه المنسرح في تداخله مع مجتث الكامل كما في قول سعيد عقل :

زنبقاتُنا وَجِعَتْ لِقَوامِكِ النّكِدِ

سألَتْ وما سألَتْ عنْ غِواكِ والغَيَدِ

ولكنه لا يقبل بنفس المعيار ٣ ١ ١ ٢ ٣ ٢ = ٣ ١ ٣ ٣ ٢

وهو ما يمكننا اعتباره مفاع لُ فاعلاتن (مضارع مكانَف) = مفاعلتن فعولن (مجتث الوافر) = متفعلُ فاعلاتن (مجتث الخفيف) وما ذاك إلا لغياب المنهج في انسجام صفات سببي المحورين ١١، ١٠ من دائرة المشتبه ، هذا الانسجام الذي

يسمح بالتفاوت بين (المراقبة/وزا [1] والمعاقبة/جزا) ولكنه لا يسمح بالتناقض في الجمع بين أي منهما والمكانفة/جزك.

وينسحب ذلك على السريع باعتباره من دائرة (د) مستفعلن مستفعلن مَ عُ لا = ٤ ٣ ٤ ٣ ١ ١ ٢، وما هو إلا الكامل.

تبقى الإشارة إلى المخلع ٤ ٣ ٢ ٣ ٣ ٢ باعتباره صورة من المنسرح ويسري عليه ما يسري على المنسرح، أو باعتباره صورة من صور مجزوء البسيط، وتكفي مقارنة بسيطة إلى التفاوت الشديد بين ندرة زحاف ٢ في الوزن المتداخل مع مجزوء الكامل المرفل ٤ ٣ ٢ ٣ ٣ ٢ مع كثرة زحاف نظيره من البسيط ٤ ٣ ٢ ٣ ٤ ٣ ١ ٣

٩ – التركيب ٤ ١ ٣ من استئثار الخبب فهو = ٢ ٢ (٢) ٢ ولا تجتمع أربعة اسباب إلا في الخبب. ولسائل أن يستفسر عن ورودها في :

الدوبيت : في قول الشاعر :

إن كنت اسأت في هواكم ادبي   فالعصمة لا تكون إلا لنبي

٢ ٢ ١ ٣ ٣ ٣ ٢ ١ ٣   ٢ ٢ ١ ٣ ٣ ٣ ٢ ١ ٣

والدوبيت فارسي فلا يقاس عليه.

مما ورد في زحاف الخفيف باعتبار وزنه فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن ان تزاحف فيه مستفع لن ٢ ٢ ١ ٢ على مستف ع لُ= ٢ ٢ ١ ١ فيصبح الشطر

٢ ٣ ٢ ٢ ٢ ١ ٣ ٣ ٢ ورد عليه شاهد مفصل على مقاسه (بيت الكف):

يا عميرُ ما تظهر من هواكَ   أو تُجِنّ يستكثر حين يبدو

٢ ٣ ١ ٢ ٢ ١ ٣ ٣ ١   ٢ ٣ ١ ٢ ٢ ١ ٣ ٣ ٢

ولنا أن نتصور النص التالي لتسهيل المقارنة :

يا حبيبي إن كنت أسات فيكا   بعض قولي فإنني أفتديكا

٢ ٣ ٢ ٢ ٢ ١ ٣ ٣ ٢   ٢ ٣ ٢ ٣ ٣ ٢ ٣ ٢

وهذا ما لم يرد في واقع الشعر كما يذكر د. مصطفى حركات[2]

١٠ – خرق هرم الأوزان صعودا بعد نزول واستأثر بذلك الطويل. وبقية البحور تلتزم بتجنب الصعود بعد النزول. كما أن جميع البحور تتجنب ٦-٤-٢ في نهاية الشطر.

---

[1] المراقبة = وزا أي وجوب زحاف أحدهما ....المعاقبة = جزا أي جواز زحاف أحدهما ....المكانفة = جزك أي جواز زحاف كليهما

[2] في كتابه (اللسانيات الرياضية والعروض – ص ٥٤)

١١- السقف الأعلى للمجموع الممكن لوزن الشطر هو أربعة وعشرون ويستأثر به عجز أول الطويل. يليه صدر الطويل وشطرا البسيط ومجموع كل منها= ٢٣[١]، ولعل لهذا علاقة بورود ترفيل الكامل التام (٢+)

حيث يصبح مجموع وزن العجز =٢١+٢=٢٣، وعدم ورود ترفيل البسيط حيث يصبح ممكنا بلوغ مجموع الشطر ٢٣ + ٢ = ٢٥ وهو ما يتجاوز السقف الأعلى وهو ٢٤

الطويل ذو الخاتمتين ٣٣، ٤٣ هو البحر الوحيد الذي لا تأتيه شبهة التخاب سواء في الشعر أو الموزون.

١٢ – الرقم ٤ إذا كان في خاتمة الشطر ٣ ٢ ٢ تغلب عليه الطبيعة الخببية واقعا، ولهذا لا يزاحف إلا في آخر شطر الطويل على ٣ ١ ٢ وآخر صدر الهزج على ٣ ٢ ١

١٣- خرق خاصية الوزن الهرمي الثانية التي تحظر تتالي (+ +) من استئثار الكامل المحذوف ٤ ٣ ٤ ٣ ١ ٣ ٢ ورجزه المقطوع غير مزاحف منطقة الضرب فالوزن الهرمي = ٤+٦+٨ ، وذلك من دون الطويل المحذوف مع أن لهما ذات أرقام المقاطع الختامية ٣ ٢ ٣ ٤ ٣ ١ ٣ ٢ ، الأمر الذي يعني اختلاف لوني وطبيعتي هذه المقاطع الختامية بينهما، .وضرورة اعتبار مقاطع الطويل بعد تأصيل الرقم ١ ورده لأصله ٢ حيث ٣ ١ ٣ ٢ تعتبر ٣ ٢ ٣ ٢

مع إمكان استساغته على ٣ ٢ ٣ ٤ ٣ ٢ ٢ ٢ إلحاقا بالكامل مع تذكر أن هذا ليس شعرا بل من (الموزون).

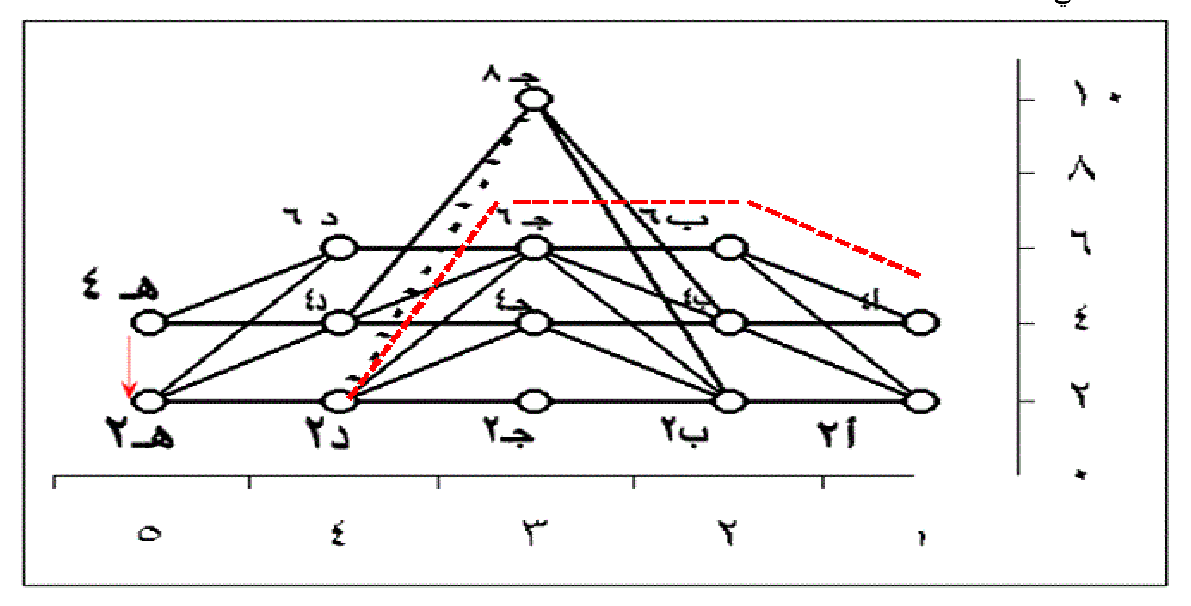
---

[١]) يذكر هذا بموضوع (خيال عروضي) الذي ورد في منتدى العروض الرقمي الذي يوحي بالمقارنة مع عدد كروموزومات الإنسان وهي ٤٦ ونصفها ٢٣ وعدد كروموزومات الشمبانزي وعددها ٤٨ ونصفها ٢٤

٦- (هرم الأوزان) محاولة لاكتشاف مسار رقمي لأوزان البحور

ما هو الوزن الهرمي:

إذا عبرنا عن أي من أوزان البحور مؤصّلًا (عدا أول الطويل) بدلالة الرقمين ١و ٢ فإن لها مسارا ذا مواصفات محددة على الشكل التالي :



لنأخذ الرجز مثالا = ٢ ٢ ٣ ٢ ٢ ٣ ٢ ٢ ٣ = ٢ ٢ ١ ٢ ٢ ٢ ١ ٢ ٢ ٢ ١ ٢ ، ولو وضعنا مكان الرقم ١ نقطة لكان الوزن : ٢ . ٢ ٢ ٢ . ٢ ٢ ٢ . ٢ والوزن بتجميع الأرقام الزوجية = ٤ . ٦ . ٦ . ٢ ولو تتبعنا هذه الأرقام لوجدناها تمثل مسارا يمر بالنقاط التالية أ٤~ ب٦ ~ جـ ٦ ~ د ٢(المسار الأحمر المتقطع) ولنصل لصيغة الوزن الهرمي نضع مكان النقطة ما يدل على ما يحصل بعدها من صعود أو نزول أو استواء، فنرمز للصعود ب (+) والنزول ب(−) والمسار الأفقي ب (=)

فيكون الوزن الهرمي للوزن = ٤ ثم صعود إلى ٦ فاستواء إلى ٦ فنزول إلى ٢ ونكتبه كالتالي ٤+٦=٦−٢

وكما تلاحظ فمساره سلك مسارا صاعدا ثم أفقيا ثم نازلا، وهو بعد نزوله لا يصعد أبدا. وهذه الخاصية لجميع البحور ولا يشذ عنها إلا أول الطويل = ١ ٢ ٢ ١ ٢ ٢ ٢ ١ ٢ ٢ ١ ٢ ٢ ٢، فرمزه الرقمي ٤+٦−٤+٦

في سياق دراسة كتاب (مدخل رياضي إلى عروض الشعر العربي) للدكتور أحمد مستجير، لاحظت عند التعبير بالرقمين ١ و٢ عن أوزان البحور كما وردت في دوائر الخليل مع أخذ المشتقة الرابعة بعين الاعتبار وجود ثلاث خواص تعمها جميعا ولا يشذ عنها في خاصيتها الخاصية الأولى دون سواها إلا عجز أول الطويل وهذه الخواص تتعلق بالكتل الزوجية وتتلخص فيما يلي:

١-	لا صعود بعد نزول وهو ما يمثله الرمز − +
٢-	في أصل الوزن لا يتكرر اي من الرمزين + أو − مرتين فلا وجود لأي من ٢+٤+٦ ولا لـ

	٦-٤-٢، وتكراره في السريع ٤ ٣ ٤ ٣ ٤ ٢ ورمزه الهرمي بهذه الصورة يمكن تفسيره إلحاقا للسريع بالرجز في أن أصل ٢٤ هو ٣٤
٣-	لا وجود فيه للنمط ٦+٨
٤-	المناطق الزوجية (الزوجيات) في الوزن الهرمي لا يزيد عددها عن أربعة مناطق.
٥-	لا يتكرر من الأرقام الزوجية المتساوية ما مجموعه أكثر من ١٦ ، ٦=٦=٦ لا وجود له

عودة إلى الطويل: ٤ + ٦ + ٤ – ٦ ، والصعود بعد النزول + – هو ما شذ به الطويل. ماذا لو حاولنا تلافي هذا الشذوذ بإنقاص الرقم ٦ وجعله ٤ ليكون المسار بين الرقمين ٤ أفقيا ؟ فلْنَرَ، ٤ + ٦ – ٤ = ٤ = ١ ٢ ١ ٢ ٢ ١ ٢ ٢ ١ ٢ ٢ ١ ٢ ٢

= ٣ ٢ ٣ ٤ ٣ ٢ ٣ ٢ وهو الطويل المحذوف.

تلك كانت الخاصية الأولى المتعلقة بالوزن[1] أما الخاصية الثانية فهي غياب النمطين المتكررين + + و – – المتمثلين بالمسارين التاليين ٦-٤-٢، ٢+٤+٦

ولنتأمل في هذا الصدد وزني بحر البسيط على الدائرة ثم في الواقع :

٤ ٣ ٢ ٣ ٤ ٣ ٢ ٣ = ٤ ١ ٢ ٢ ١ ٢ ٤ ١ ٢ ٢ ١ ٢، الوزن الهرمي: ٤=٤=٦-٤-٢

٤ ٣ ٢ ٣ ٤ ٣ ((٤) = ٤ ١ ٢ ٢ ١ ٢ ٤ ١ ٢ ٤، حيث الوزن الهرمي : ٤=٤+٦=٦

وزن البسيط في الواقع مطابق للخاصية الثانية فيما تخالفها صورة البسيط على الدائرة، وتلتقي هذه الخاصية مع المشتقة الرابعة. ويربط بينهما الاستنتاج أن ٦-٤-٢ الممثلة لـ ٣ ٤ ٣ ٢ ٣ حسب الدائرة تؤول إلى ٦=٦ في الواقع الممثلة لـ ٣ ٤ ٣ ١ ٣ = ٣ ٤ ٣ (٢) ٢ = ٣ ٤ ٣ ٤

حيث تختلف الصور الممثلة للبحر بين الدائرة والواقع وبين ما يظن أنه الأصل وما يظن أنه حصل نتيجة تغير من زحاف أو علة وعند الاختلاف في تلوين المقاطع فربما كان لهرم الأوزان دورا في الترجيح. ولنأخذْ على سبيل المثال السريع هل هو ٣٢٣٤٣٤ أم ٣٢٣٤٣٤ أم ٦٣٤٣٤ أم ٣٤٣٤٣٤

٤ ٣ ٤ ٣ ٢ ٣ = ٤ ١ ٢ ٤ ١ ٢ ٢ ١ ٢ .... ٤ +٦ – ٤ – ٢ مخالفة – –

وهذا يحيلنا إلى ٤ ٣ ٤ ٣ ٢ ٣ التي أصلها ٤ ٣ ٤ ٣ ٦ ....= ٤ + ٦ + ٨ مخالفة + +

وتبقى الصورة الأخيرة التي تشير إلى اعتبار السريع صورة من الرجز حيث

٤ ٣ ٤ ٣ ٤ ٣ = ٤ ١ ٢ ٤ ١ ٢ ٤ ١ .... ٤ +٦ = ٦ – ٢

وفيما يلي جدولان بالأوزان الرقمية والهرمية لبحور الخليل وما يسمى بالبحور المهملة، واللون الأحمر يشير إلى مخالفة خصائص هرم الأوزان. وتعمدت في بحور الخليل أن أطرح الرؤى الممكنة للوزن الأصيل حيث تتعدد الرؤى.

[1] واستأثر الكامل المحذوف دون الطويل المحذوف بفرق هذه الخاصية ٤ ٣ ٤ ٣ ١ ٣ ٢ ٣ أي ٤ + ٦ + ٨ في حين أن الوزن الهرمي للطويل المحذوف يقوم على الوزن ٣ ٢ ٣ ٤ ٣ ٢ ٣ ٢ هو ٤ +٦ –٤=٤ (لأن الاعتماد ليس إلزاميا)

البحر	الوزن الرقمي – (العجز)	الوزن الهرمي
الطويل	٣ ٢ ٣ ٤ ٣ ٢ ٣ ٤	٤+٦–٤+٦
الطويل	٣ ٢ ٣ ٤ ٣ ٢ ٣ ٢	٤+٦–٤=٤
المديد	٢ ٣ ٤ ٣ ٢ ٣ ٢	٢+٦–٤=٤
البسيط	٤ ٣ ٢ ٣ ٤ ٣ ٢ ٣	٤ = ٤ +٦ – ٤ – ٢ (خمسة زوجيات)
البسيط	٤ ٣ ٢ ٣ ٤ ٣ ٤	٤=٤+٦=٦
الوافر	٣ ٤ ٣ ٤ ٣ ٢	٦=٦–٤
الكامل	٤ ٣ ٤ ٣ ٤ ٣	٤+٦=٦–٢
الهزج	٣ ٤ ٣ ٤	٦=٦
الرجز	٤ ٣ ٤ ٣ ٤ ٣	٤+٦=٦–٢
الرمل	٢ ٣ ٤ ٣ ٤ ٣ ٢	٢+٦=٦–٤
الرمل	٢ ٣ ٤ ٣ ٤ ٣	٢+٦=٦– ٢
السريع	٤ ٣ ٤ ٣ ٢ ٢ ٢	٤+٦+٨ (ينفي أصالة مفعولا فيه)
السريع	٤ ٣ ٤ ٣ ٢ ٣	٤+٦–٤–٢ (ينفي النهاية ٣ ٢ ٣)
السريع	٤ ٣ ٤ ٣ ٤ ٣	٤+٦=٦–٢
المنسرح	٤ ٣ ٦ ٣ ٤	٤+٨–٦
الخفيف	٢ ٣ ٦ ٣ ٢ ٣ ٢	٢+٨–٤=٤
المضارع	٣ ٦ ٣ ٢	٨–٤
المقتضب	٦ ٣ ٤	٦=٦
المجتث	٤ ٣ ٢ ٣ ٢	٤=٤=٤
المتقارب	٣ ٢ ٣ ٢ ٣ ٢ ٣ ٢	٤=٤=٤=٤
المتدارك	٢ ٣ ٢ ٣ ٢ ٣ ٢ ٣	٢+٤=٤=٤–٢ (هو بالنسبة للخليل مهمل)

البحور المهملة

تقدم ذكرها في (ص – ١٧٩)

البحر	الوزن الرقمي – (العجز)	الوزن الهرمي
المستطيل	٣ ٤ ٣ ٢ ٣ ٤ ٣ ٢	٦–٤+٦–٤
الممتد	٢ ٣ ٢ ٣ ٢ ٢ ٣ ٢ ٣ ٢	٤=٤+٦–٤=٤ (خمس زوجيات)
المتوافر	٢ ٣ ((٤) ٢ ٣ ((٤) ٢ ٣	٢+٦=٦–٢
المتّئد	٢ ٣ ٤ ٣ ٦ ٣	٢+٦+٨–٢
المنسرد	٣ ٤ ٣ ٤ ٢ ٣ ٢	٦+٨–٤
المطرد	٢ ٣ ٢ ٣ ٤ ٣ ٤	٢+٤+٦=٦

الأوزان المجزوءة وجوبا موافقة لخصائص الوزن الهرمي بينما التامة مخالفة لها.. ولكن بين المجزوء الموافق والتام المخالف أوزانا أخرى تستدعي التأمل.

ونبدأ بالمضارع، فوزن المضارع التام= ٣ ٦ ٣ ٢ ٣ ٤ = ٨-٦-٤ ذلك مخالف لما ورد في الخاصية الثانية التي تنفي تكرر الإشارة – ، ويتوقف الوزن عند النقطة التي يبدأ منها الصعود (ص) الخط (الأحمر) ويمثله الخط (الشكل – ٢).

فلنتأمل الأوزان التالية التي نتلافى فيها هذه المخالفة

نجعل في النظم ٢ ١ ٢ مكان ٢ ٢ ٢ (المراقبة – و ز أ)

	٨-٤+٦ والوزن الرقمي ٣ ٦ ٣ ٢ ٣ ٤ = ٣ ٣٢ ٣ ٢ ٣ ٤ أرى للصبا وداعا بلا دمعِ وما يذكر التنائا لذا الجمعِ
١-	٨-٤=٤ والوزن الرقمي ٣ ٦ ٣ ٢ ٣ ٢ = ٣ ٣٢ ٣ ٢ ٣ ٢ أرى للصبا وداعا أطلا وما يذكر اجتماعًا، تخلّى كأن لم يكن لنا ذا حِفاظٍ لما نبتغي ولم يشف غلّا وهذا كما ترى يوافق الوزن الهرمي وهو أسلس في السمع من التام. (هو من الموزون لا الشعر)
٢-	٨-٤-٢ والوزن الرقمي٣ ٦ ٣ ٢ ٣ = ٣ ٣٢ ٣ ٢ ٣ (مخالف للخاصية الثانية) أرى ذا الصبا قريب الأجلْ كأني بهِ لواذا رحلْ كأنْ لم يكن لنا حافظاً رغاباً إذا طلبنا مطلْ
٣-	٨-٤ = والوزن الرقمي ٣ ٦ ٣ ٢ = ٣ ٣٢ ٣ ٢ أرى للصبا وداعا وما يذكر اجتماعا كأنْ لم يكن جديرا بحفظ الذي أضاعا

والمقتضب التام = ٦ ٣ ٢ ٣ ٤ ٣ = ٦-٤+٦-٢

٢	٢١	١	٢	٢	١	٢	٢	٢	١	٢	عتبه رضىً سوف لا أنسى لهُ كلّما تذكّرت ما قد قالهُ	٦-٤+٦- ٢
٢	٢١	١	٢	٢	١	٢	٢	٢			عتبه رِضىً سوفَ أذكرهُ//كلّما تذكّرت أشكرهُ	٦-٤+٦
٢	٢١	١	٢	٢	١	٢	٢				**عتبه رضىً ليس يُنسى/كان لي على الدّوْمِ أُنْسا**	٦-٤=٤
٢	٢١	١	٢	١	١	٢					عتْبُهُ يحيرني ليته يطمئنني	٦=٦
٢	٢١	١	٢	٢							عتبُه جميلُ ليته يطيلُ	٦-٤
٢	٢١	١	٢								عتبه رضىً ليته عتب	٦-٢

رأينا فائدة هرم الأوزان في بناء تصور ذهني شمولي عن خصائص العروض العربي ويحضرني ما يلي :

١-	تناغمه مع المشتقة الرابعة في النظرة إلى تحول ٣ [٢]٣ إلى الخاتمة ٣١٣ في البسيط والمنسرح
٢-	تفسير إهمال البحور المهملة، واشتمالها على المتدارك بالنسبة للخليل
٣-	تفسير الجزء وجوبا في كل من المضارع والمقتضب والمديد
٤-	الخاصية ٥ تفسر القطف في الوافر ٣ ٤ ٣ ٤ ٣ ٤ = ٦ = ٦ = ٦
٥-	توضيح تصور أن الخبب ليس ببحر فأي بحر لا بد لحده الأدنى من رقمين وبينهما إشارة سواء كانت + أو – أو = بينما الخبب يعبر عنه برقم واحد ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ = ١٢ (إثني عشر)

الخصائص الهرمية للنثر العربي

ولكن هناك ما هو أهم من كل هذا، لنتناول أولا وزن جُمَل هذه الخطبة لسيدنا أبي بكر رضي الله عنه والتركيز على الخاصية الأولى وهي الأهم أي عدم الصعود بعد النزول (– +) مراعين أن لا يزيد طول العبارات كثيرا عن وزن أطول شطر شعر عربي (الطويل =٢٤) ومراعين كذلك التوقف عند التوقف المحتمل للمتكلم، أو حيث يتطلب المعنى، أو عند اكتمال ما للمعنى في حال الطول الزائد للعبارة، مراعين أن كل ١ ٣ ٣ بعدها رقم زوجي = ((٤)٣ وتطبيق التخاب بعد الأوثق. (ت = تأصيل)

عند البيعة العامة خطب أبو بكر رضي الله عنه الناس قائلا" :

١	العبارة ووزنها فتأصيله	الوزن الهرمي
٢	فإني قد وليت عليكم ولست بخيركم، ٣ ٢ ٢ ٢ ٢ ١ ٣ ٢ ٣ ١ ٣ ٣ ت ٣ ٨ ٢ ٣ ٢ ((٤)٣	١٢-٨-٢
٣	فإن أحسنت فأعينوني، وإن أسأت فقوموني ٣ ٢ ٢ ١ ١ ٣ ٢ ٢ ٣ ٣ ١ ٣ ٣ ٢ ت ٣ ٤ ٢ ٢ ٣ ٤ ٤ ٣ ((٤) ٣ ٢	١٠=١٠-٦-٤
٤	الصدق أمانةٌ والكذب خيانة. ٢ ٢ ١ ٣ ٣ ٢ ١ ١ ١ ٣ ٢ ت ٢ ٢ ((٤) ٣ ٢ (٢) (٢) ٢ ٢	٨+١٢
٥	والضعيف فيكم قوي عندي ٢ ٣ ٣ ٢ ٣ ٢ ٢ ٢ ت ٢ ٤ ٣ ٢ ٣ ٦	٦-٤+٨
٦	حتى أرجع إليه حقه إن شاء الله ٢ ٢ ٢ ١ ١ ٣ ٣ ٣ ٢ ٢ ٢ ٢ ٥ ت ٦ ٢ ٢ ٣ ٤ ٣ ٨ ٥	١٠-٦+١٠

٧	والقوي فيكم ضعيف ٢ ٣ ٣ ٢ ٣ ٢ ت ٢ ٤ ٣ ٢ ٣	٦-٤-٢
٨	حتى آخذ الحق منه إن شاء الله ٢ ٢ ٢ ٣ ٢ ٣ ٣ ٢ ٢ ٢ه ت ٦ ٣ ٢ ٤ ٣ ٦ه	٦+٨=٨ ه
٩	لا يدع قوم الجهاد في سبيل الله ٢ ١ ١ ٣ ٣ ٣ ٣ ٢ ٢ه ت ٢ ٢ ٢ ٣ ٤ ٣ ٤ ٣ ٤ ه	٦=٦=٦=٦ه
١٠	إلا خذلهم الله بالذل ٢ ٢ ١ ١ ١ ٣ ٢ ٣ ٢ ت ٤ ٢ ٢ ٢ ٣ ٢ ٣ ٢	١٠-٤=٤
١١	ولا تشيع الفاحشة في قوم ٣ ٣ ٢ ٢ ١ ١ ٣ ٢ ٢ ت ٤ ٣ ٤ ٢ ٢ ٣ ٤=٤ ١ ٢ ٤ ٢ ٢ ١ ٢ ٤	٤+١٠-٦
١٢	إلا عمهم الله بالبلاء ٢ ٢ ١ ٣ ٢ ٣ ٣ ت ٤ ٢ ٣ ٢ ٤ ٣ = ٤ ٢ ١ ٢ ٢ ٤ ١ ٢ =٦ . ٨ . ٢	٦+٨-٢
١٣	أطيعوني ما أطعت الله ورسوله ٣ ٢ ٢ ٢ ٣ ٢ ٢ ١ ١ ٣ ٢ ت ٣ ٦ ٣ ٤ ٢ ٢ ٣ ٢	٨=٨-٦-٤
١٤	فإذا عصيت الله ورسوله ٣ ٣ ٢ ٢ ١ ١ ٣ ٢ ت ٤ ٣ ٢ ٢ ٢ ٢ ٣ ٢	٤+١٠-٤
١٥	فلا طاعة لي عليكم ٣ ٣ ٢ ١ ٣ ٣ ٢ ت ٤ ٣ ٢ ((٤) ٣ ٢	٤+٨-٤
١٦	قوموا إلى صلاتكم يرحمكم الله" ٢ ٢ ٣ ٣ ٣ ٢ ١ ١ ٣ ٢ه ت ٤ ٣ ٤ ٣ ٢ ٢ ٢ ٣ ٢	٤+٦+٨-٤

هذه ستتة عشر عبارة كثير منها يبلغ مجموع وزنه مجموع وزن الطويل بل ويزيد أحيانا، أربعة عشر منها تتفق أوزانها الهرمية مع الخاصية الأولى والأهم للوزن الهرمي للشعر فيما يخالفها الوزن الهرمي للعبارتين الخامسة والسادسة أي أن نسبة الاتفاق تبلغ ١٦/١٤= ٨٨%، ولو أنا دمجناهما في عبارة واحدة لكانت النسبة ١٦/١٥= ٠،٩٤ وهي في الشعر بالنسبة لعدد البحور تبلغ ١٦/١٥ = ٠,٩٤ والنسبتان جد متقاربتين. كما تتفق كل العبارات مع الخاصية الرابعة للوزن الهرمي في عدم تجاوز كتلها الزوجية الأربع.

ماذا يعني هذا ؟ إنه يعني بكل بساطة أن لأوزان الشعر العربي جذورا في النثر بل قل قاعدة في النثر تتفق مع كثير من خصائص الوزن الشعري في النوع ولكنها تختلف في الكم، فكأن الشعر تكثيف لهذه الخصائص الموجودة أصلا في النثر. ويمكن استعراض الكثير من العبارات الدارجة لتجد أنها توافق ما تقدم

الباب الرابع – تداعيات

البابان المتقدمان ضروريان لتكوين تصور عن منهجية الخليل كما يقدمها العروض الرقمي. وإدراكهما تليه تطبيقات شتى تشكل ثمرة له. في هذا الباب أتناول بعض الأخطاء التي وقع فيها بعض العروضيين العرب عندما تجاوزا العروض إلى (علم العروض) دون وعي على وجود منهج للخليل، ناهيك عن فهم ذلك المنهج. التطرق إليها بالتفصيل يضيق عنه المجال. سأحيل إلى تفاصيلها لمن يرغب وسأرسل نسخة بالبريد الإلكتروني من موضوع المسابقة إلى عنوانكم لتسهيل الرجوع للروابط.

سأتناول باختصار ما يلي :

١- بعض من انتقدوا أو هاجموا الخليل صراحة أو تجاوزوه.
٢- أخطاء في العروض
٣- [بحور] جديدة
٤- آفاق جديدة

مهاجموا الخليل ومتجاوزوه

لم يهاجم الخليل أحد إلا وهو يجهل منهجه. وسنرى أن دليل كل من هاجمه ذاتي وليس موضوعيا.

الأستاذ محمد العياشي، لعله الأشد في هجومه على الخليل. ومن أقواله[1] :"وتلك هي البحور التي غامر فيها الخليل حتى إذا تنازعته اللجج وتقاذفته الأمواج راح يستنصر الدوائر ويستصرخ التفاعيل لعله يسحر بها عيون الناس ولكن خذلته التفاعيل ودارت عليه الدوائر. ولم يزل يعالج العلة موقوفا مقطوفا مكسوفا حتى عاجلته التيارات الزاحفة من هنا وهناك فكفَّته ولفَّته وخبَلته وعقَلته فكان أول المسحورين."

"وعلى ذلك قال أبو إسحق (إبن جني) لإنسان ادعى له أنه يجمع بين ألفين وطوّل الرجل الصوت بالألف فقال أبو إسحق لو مددتها إلى العصر لما كانت إلا ألفا واحدة."

هذا الذي يقوله العياشي أسوأ من قول من مد الألف، فمن مدها لم يلبس اعتقاده لباس العلم الذي أضفاه العياشي على رأيه، الذي زاوج فيه بين خطأين، أولهما خطأ إقامة حدود حقيقية بين التفاعيل –التي يزعم أنها خذلت الخليل- وثانيهما اعتبار الكم هو كل شيء ومن ثم راح يوزع الأوقات الوهمية حسب الحدود الوهمية.

فاعلاتن / فاعلاتن / فَعلا{تن}   فاعلاتن / فاعلاتن / فَعلا{تن}

وهذا في رأيه يظهر عيب عروض الخليل لتفاوت عدد عناصر تفاعيله أو أوزانها ولحذف {تن} في العروض والضرب، ويقول بأن عروض الخليل وقع في هذا الخطأ لعدم فهمه مبدأ الاهتضام؛ فإن القيمة الحقيقية لقول الشاعر (لا=٢ تلم=٣ كفْ=٢) هي ستة وليست سبعة وهي كالتالي:

لاتَ=١٢/لُمْ=٢/كَفْ=٢ والمجموع ستة لأن القيمة الحقيقية لـ(لاتَ)=٢ لأن كلا من (لا) و(تَ) [ضحت] بنصف وحدة فصار مجموعهما = (لا=٢-٠,٥)+(تَ=١-٠,٥)=٢

ويصبح كل من الصدر والعجز مكونا من ثلاث تفاعيل متساوية خالية من الزحاف:

---
[1] كتابه (نظرية إيقاع الشعر العربي – ص ٢٠)

لات=٢، لُمْ=٢، كفْ =٢/في إِ =٢، ذسْ=٢ سَيْ=٢/فُ=١، نَ=١ با=٢، آس=٢
وهذه ثلاث تفاعيل كل واحدة منها من ست وحدات:(٢٣٢– ١= ٦)/(٢٣٢–١= ٦)/ (٣١+آس٢= ٦) .
وهكذا أنزل مبدأ الاهتضام عدد وحدات فاعلات٢٣٢ إلى ٢٢٢ كما زاد مبدأ الإسكات وهو تعبير عن سكوت المنشد الجيد مقدار وحدتين زمنيتين في نهاية كل شطر

لا	تَ	لم	كفْ	في	إِ	ذسْ	سيْ	فُ	نَ	با	آس
٢	١	٢	٢	٢	١	٢	٢	١	١	٢	٢
١,٥	٠,٥	٢	٢	١,٥	٠,٥	٢	٢	١	١	٢	٢
أ = ٦				ب = ٦				جـ = ٦			

ثم لماذا جعل الاهتضام في (لا) و (تَ) ولم يجعله في (تَ) و (لمْ)، لا مكان للمنطق في الحوار حول هاجس ذاتي، فهو كالحوار حول فستان عجيب الألوان يرى مشتريه أنه يناسب زوجته الجنية؟
كل فرض للذاتي على المضوعي ينتج حِيَله معه. كيف سيحتال من يقول بهذا القول ؟، هل يختصر الآس هل يجعل النقص ربعا بدل نصف ؟.

ثم إذا كان الصمت (آس) في آخر الشطر = ٢ فكيف سيتناول العياشي قول المتنبي:
إنما بدر بن عمار سحاب + (آ س) = ٢ ٣ ٢ ٢ ٢ ٣ ٢ ٢ ٣ ٢ + (آس)، فلماذا يكون اهتضام، وحتى لو اهتضمنا من كل (فاعلاتن) وحدة فسيكون الشطر لدينا = ٦ + ٦ + ٦ + ٢ = ٢٠. أم يا ترى إن ال (آس = ٢) لا وجود لها أي أن الشاعر لا يتوقف بين الشطرين ؟ ذاك عن الذاتي، فما هو الموضوعي؟ لنأخذ الشطرين التاليين من ميمية عمر أبو ريشة : (أمتي هل لك بين الأمم) ولنر ما هي الصور التفعيلية والتركيبية المناسبة للتعبير عن الكلمات في كل شطر:

أمتي كم غصة دانية أم متي ** كم غصة ** دامية
= ٢ ٣ – ٤ ٣ – ٢ ١ ٣ = فاعلن مستفعلن مستعلن

أي جرحٍ في إبائي راعفٍ =أي جرحٍ ** في إبائي ** راعفٍ
= ٢ ٣ ٢ – ٢ ٣ ٢ – ٢ ٣ = فاعلاتن فاعلاتن فاعلا

إسمعي نوح الحزانى واطربي= إسمعي **نوح الحزانى **واطربي
= ٢ ٣ –٤ ٣ ٢ – ٢ ٣ =فاعلن مستفعلاتن فاعلن

هل من فرق بين الصيغ التالية :

فاعلن مستفعلن مستفعلن– فاعلاتن فاعلاتن فاعلا – فاعلن مستفعلاتن فاعلن

الجواب : نعم من حيث الشكل ، ولا قاطعة من حيث المضمون فكلها تعبر عن:

سبب وتد سبب سبب وتد سبب سبب وتد= ٢ ٣ ٢ ٢ ٣ ٢ ٢ ٢ ٣ ٢ ٢ ٣ ، وهذا الجوهر الجامع لها لا مكان فيه لـ (آس) فالتوقف بين الشطرين حقيقي وزجه في خصائص الصدر وعلاقة مقاطعه باطل. وفي الأمر استطراد؛ فانتهاء صدر الرمل في كل صوره بالوتد عدا الصورة الوحيدة التي يبدو أن المتنبي دشنها في قصيدته :" إنما بدر بن عمار سحاب " يوحي في الرمل التام أن العجز مرفل (+٢) وليس الصدر محذوفا (-٢) .

د. محمد توفيق أبو علي يتحدث في تصدير كتابه عن خلخلة إيقاعية في البيت:

قدموس قد سرقوا الحروف وخانوا بعدما زلت بك القدم

ويعزو ذلك إلى ما أسماه ثغرة العروض[1] الناجمة عن عدم تمييز الخليل بين (با – بالمد)=٢ و (بأْ–بتسكين الهمزة) قراءة البيت توحي بأن شطريه هما :

قدموس قد سرقوا الحروف وخانوا......... بعدما زلت بك القدم

وهذا سر الشعور بالخلل، وهو شهادة لعروض الخليل لا ضده، فلا علاقة للشعور بالخلل بثغرة لا وجود لها إلا في وهم الكاتب. فكأنه أخذ من البيتين التاليين صدر الأول وعجز الثاني فجعلهما في بيت واحد.

قدموس قد سرقوا الحروف وخانوا/ وقاموا	من بعد ما زلت بك الأقدام
قدموس قد سرقوا الحروف همو	من بعد ما زلت بك القدم

عندما يقرأ العربي : " قدموس قد سرقوا الحروف وخانوا "... يتصور صدرا من بيت مصرع حسب قواعد الخليل في العروض والقافية فينتظر العجز المطابق لذلك. فإذا جاء ما يخيب توقعه المطابق لتقعيد الخليل شعر بالخلل. فهل هذه شهادة على الخليل أم له ؟[2]

الأستاذ إبراهيم الوافي[3] "

بعد أن يمتدح ما أسماه نظرية الخليل يتساءل :" ما هو الدافع وراء وجود هذه النظريـة.. طالما جاءت تطبيقاً على ما هو موجود..؟" وهذا السؤال مغالط ظالم. فكأن الخليل يطالب دون كل العلماء بالتعامل مع ما ليس موجودا.ثم يضيف :" ولعل السقوط الشنيع للشعر في عصر الدول المتتابعة أو عصر (انحطاط الشعر) كما يسمّى أحيانًا شاهدٌ حي على الاحتفال بالصنعة التي سعى اليها الخليل دون قصد" إذن فالخليل – حسب رأيه تناول ما هو موجود! وتسبب في السقوط الشنتيع للشعر" فمن الذي تلافى كلا العيبين فتناول ما ليس موجودا ونهض بالشعر؟

[1] في كتابه (علم العروض ومحاولات التجديد – ص ٢٦)

[2] https://sites.google.com/site/alarood/r3/Home/thaghrah

[3] http://www.alriyadh.com/847408 جريدة الرياض الخميس ١٨شعبان ١٤٣٤ هـ - ٢٧ يونيو ٢٠١٣م – العدد ١٦٤٣٩

يقول الأستاذ إبراهيم الوافي :" .... فظهرت بالتالي قصيدة التفعيلة ومن ثم قصيدة النثر وكل ذلك في محاولة جادة لتوليد جديد للشاعرية الموؤودة في تلك النظرية التربوية على يد شيخنا الخليل بن أحمد عفا الله عنا وعنه."

وهذا الرأي الذاتي لا يحتاج تعليقا. لكأنه يقول إن أدونيس أصلح ما أفسده الخليل.[1]

ملحقو الخبب بالمتدارك، كل من قال إن الخليل غافل عن وجود الخبب في دائرة (أ- المتفق) أو ألحق به الخبب فأجاز القطع في الحشو فهو يفرض على الخليل القول بجواز العلة في الحشو، وحاشا للخليل أن يقول ذلك، والأمر في هذا متسع جدا. والصواب أن الخبب إيقاع قائم بذاته خارج الإيقاع البحري الذي يضم بحور الخليل. ولمن شاء أن يطلع على المزيد مراجعة الرابط[2] أدناه

الدكتور محمد صادق الكرباسي[3]

من يذهبون مذهب الكرباسي يقترحون إطلاق لقب (الخليل الثاني) عليه، ذلك بأنه جعل الدوائر ثلاثا وأربعين دائرة وجعل البحور مائتي وتسعة. وهو الخارج في كل ما دعاه بحرا جديدا عن عروض الخليل، ومن عجب أنه يستعمل في ذلك تفاعيل الخليل بعد أن أفرغها من مواصفات الخليل لها. إن شرعية التفاعيل في عروض الخليل مستمدة من تقيدها بتوصيف الخليل لكل منها المستمد بطبيعة الحال من منهج الخليل.، فإذا

تبلغ الفداحة في كتاب د. محمد صالح الكرباسي " هندسة العروض " وفي تقريظ من قرظوه مبلغا بعيدا. وفي هذا الكتاب يتجلى الأثر المدمر لكثرة المعلومات في غياب المنهج. بل قل في كارثة هيمنة منهج الحفظ على مفاتيح أبواب التفكير، الأمر الذي يقود صاحبه إلى استعمال تفاعيل الخليل منبتّة عن منهجه ليخرج بنتائج تحطم منهاج الخليل وتحطم معه في أشكال تجاورها وتناوبها الجديدة الشعر الشعر كما أبدعتها السليقة العربية السليمة التي لا يعدو عروض الخليل أن يكون تصويرا لها.

العلاقة بين منهج الخليل وتفاعيله كالعلاقة بين كاتالوج قطع اللوجو وتلك القطع، .تركيب القطع بدون فهم الكاتالوج بل بدون إدراك لوجوده أصلا بدعوى الإبداع والتجديد . وتجاوز الخليل مغالطة فكرية منطقية علمية بدهية جد كبيرة .

[بحر المحلف] التام ووزن شطره

مفاعلتن متفاعلن متفاعلن مفاعلتن = ٣ (٢) ٢ (٢) ٢ ٣ (٢) ٢ ٣ ٣ (٢) ٢

ومن نظمه عليه:

---

[1] https://sites.google.com/site/alarood/r3/Home/yathlemoon

[2] http://arood.com/vb/showthread.php?t=3865

[3] http://www.diwanalarab.com/spip.php?page=article&id_article=32533

مضى علَمٌ فتناثرت أممٌ فمن لها يقفُ ....لقد ذهبتْ نعمٌ تلت أمماً فيا ترى ترف

فانظر إلى فداحة الخرق من عدة وجوه:

١- جمع تفعيلتين لا تجتمعان في تتابع متصل على نفس الدائرة (هـ- المتلف) إلا بالتقدم أو التأخر في نفس المسار
٢- ونتج عن ذلك جمع أربعة أسباب متجاورة تخرج أي وزن من الشعر في عير الخبب
٣- وكذلك جمع وتدين أصلين لا يجتمعان أبدا في الشعر العربي.
٤- الطول الزائد عن الحد الأقصى لبيت الشعر العربي في الطويل ومجموعه أربعة وعشرون

تستثنى من خرق عروض الخليل تلك الأوزان التي توافق أوزان الخليلية وإن أسماها تسمية مغايرة وألزمها ما لا يلزم مثل البحر الذي أسماه (مجزوء المجموع المسدس) ووزنه شطره:

مفاعلتن مفاعيلن مفاعيلن، وما هذا إلا الوافر التام الذي ألزم آخر تفعيلتين فيه العصب

ترى د. مروة عطا حول اللسانيات الحديثة : " أنها وقفت موقفا سلبيا إزاء أدوات الخليل التحليلية من سبب ووتد ، ولغته الداخلية التي لا تصلح في رأيها [رأي اللسانيات] للبحث اللغوي الحديث ولا ترقى إلى مصاف العالمية"

مروة عطا الله حول اللسانيات الحديثة : " ....إلا أنها وقفت موقفا سلبيا إزاء أدوات الخليل التحليلية من سبب ووتد ، ولغته الداخلية التي لا تصلح في رأيها للبحث اللغوي الحديث ولا ترقى إلى مصاف العالمية "

" Others such as Prince (1989) and Schuh (1996) have continued to approach the analysis more universally. Prince emphasizes the importance of the metron, a phonological unit between the foot and the hemistich, and reconstitutes watid and sabab in the modern inventory of Strong and Weak components."[1]

الترجمة بتصرف : " وثمة آخرون مثل برنس (١٩٨٩) وسكوه (١٩٩٦) تناولوا الموضوع بشكل أكثر انسجاما مع العالمية. ويؤكد برنس في هذا على أهمية (المقياس) وهو تركيب بين التفعيلة والشطر، ويعيد قولبة مكونات الوتد والسبب طبقا لأطر العروض النبري ومقاطعه القوية والضعيفة."

"English is a stress-timed language, French is syllable-timed. Poets in both languages made efforts to import the quantitative metres from classical Greek and Latin. In French these attempts failed in a very short time, and became mere historical curiosities. French poetry remained with the syllabic versification system, which is congenial to a syllable-timed language. English Renaissance poets thought they succeeded in the adaptation of the quantitative metre. But they were doing something that was very different from what they thought they were doing: working in a stress timed language, they based their metre on the more or less regular alternation of stressed and unstressed syllables, and not as they thought, on the regular alternation of longer and shorter syllables. They used the same names and

[1] http://www.swarthmore.edu/sites/default/files/assets/documents/linguistics/2010_hazelscott.pdf

graphic notation for the various metres, but the system was utterly different, and well- suited to the nature of a stress-timed language"[1]

ترجمة ما تقدم : " الإنجليزية لغة نبرية، والفرنسية لغة مقطعية، وقد بذل شعراء اللغتين جهدهم لاستيراد الميزان الكمي من اللغتين اليونانية الكلاسيكية واللاتينية .

ولم يمض طويل وقت حتى اتضح فشل هذه المحاولات في الفرنسية، ولم يبق منها إلا طرفتها التاريخية. وبقي الشعر الفرنسي قائما على نظام مقطعي متجانس مع تلك اللغة ذات التوقيت المقطعي.

أما الشعراء الإنجليز في عصر النهضة فقد ظنوا أنهم نجحوا في تكييف الميزان الكمي، ولكن ما كانوا يقومون به كان مختلفا عما ظنوا أنهم يقومون به، ونظرا لأنهم كانوا يتناولون لغة نبرية فقد قعّدوا ميزانهم على التبادل المنتظم – بشكل أو آخر – للمقاطع المنبورة وغير المنبورة، وليس كما وهموه تبادلا بين المقطع القصيرة [١] والطويلة [٢]

لقد استعملوا نفس الأسماء والرموز لكافة الأوزان ولكن النظام العروضي كان مختلفا كليا، فقد كان نبريا مناسبا للغة قائمة على النبر. [وليس كميا] "

إذا كان النبر لا يصلح مقياسا ومقعّدا لأعاريض اللغات الأوروبية الكمي فكيف يصلح للغة العربية التي يمتاز عروضها عن تلك الأعاريض الكمية بأنها هيكمية أي ذات هيئة تهيمن على الكم.

عندما استعمل فايل النبر وجعله على الوتد وعندما استعمل الغول النبر وجعله على السبب السابق للوتد فإنما كانا يستعملان عروض الخليل وإن غلفاه بمصطلحات النبر. فما قيمة النبر في الوزن إن كان مجرد توصيف لمقاطع الخليل. إلا أن يكون ذلك لتعلم الإنشاد كما يقول الأستاذ الغول، فيكون معتمدا على العروض لا مقررا له. ولو كان الموقف من النبر في مجال العروض موضوعيا لما اختلف كل من فايل والغول على مكانه. كما أن ثمة آراء أخرى.

الذي أدركه على ضوء الرقمي ومعرفتي فيما طرق باللسانيات من العروض وأحاول أن أثبته هو أن العروض العربي كالشعر العربي نسيج وحده في موضوع الكم والهيئة وعماده كل منهما الأساس هو الوتد. وأن العالمية لم ترتق إليه. اللسانيات بعالميتها صالحة لتصوير الوقع السمعي، ولكنها بتجاهلها للوتد في الشعر العربي لا تصلح للتقعيد لذلك الشعر وفرق بين الوصف والتقعيد.

العربية متميزة عن كل اللغات وبنية شعرهما وعروضها متميزان عن كل الأشعار والأعاريض والخليل متميز عن كل علماء العروض في العالم.

---

[1] https://www2.bc.edu/~richarad/lcb/fea/tsurin/compmetrics.html

العالمية في اللسانيات الحديثة – لا أقصد النبر هنا – تناسب كل الأعاريض بما فيها العروض العربي وذلك في مجال توصيف الأوزان. ولكنها تقصر عن مدى ومستوى علم العروض العربي في مجال التقعيد. فهي متخلفة عن الخليل والعربية في هذا الباب. كما يقصر عن ذلك العروض العربي الذي أخذ بتفاعيل الخليل دون منهجه .

العروض الرقمي وحده هو الذي يثبت تميز العربية والخليل وعلم العروض العربي وبنية الشعر العربي بشكل لا يمكن للسانيات العالمية بلوغه دون تطوير يضعها تحت هيمنة منهج الخليل.

إذا أرادت العالمية بلسانياتها الحديثة التقعيد للعروض العربي فلن تبلغ ذلك إلا بتطوير ذاتها لتقع تحت هيمنة منهج الخليل. كثير من محاولات اللسانين العرب تصب في هذا الاتجاه ولكنها تقتصر على تأهيل اللسانيات الحديثة لتقترب من التفاعيل لا من منهج الخليل.

يطول المقام جدا لو رحت أستقصي عوار من خالف الخليل أو جاء ببحور جديدة تتجاوز منهجه أو انتقصه أو انحاز إلى التقعيد للعروض العربي على غير أساس عروض الخليل.

ليس هذا التعميم صدفه أو مجازفه، فالمناهج تكون شاملة أو لا تكون أبدا. منهج الخليل شامل في نظرته للعروض العربي واصفا للذائقة العربي، فإما أن يكون صحيحا كله[1] أو خطأ كله. من لا يدرك هذا يَضيع ويُضيع غيره.

على أن من المفيد جدا للمهتم أن يتابع أخطاء العروضيين والشعراء، وهو ما يضيع عنه المقام في هذا الباب، وأكتفي هنا بذكر الروابط التي تبين آثار الغفلة عن منهج الخليل لدى عروضيين كبار ناهيك عن العديد ممن يأتون بما يسمونه البحور الجديدة:[2]

---

[1] تختلف تفاعيل الخليل في حكمين جزئيين عن منهج الخليل، والواقع الشعري ينحاز إلى منهج الخليل، وهما موضحتان في الصفحة التالية.

[2] الرقمي قبس من نور الخليل: https://sites.google.com/site/alarood/r3/Home/-qabas

ويتضمن هذا الأخطاء التي وقع فيها العروضيون:الجوهري، حازم القرطاجني ، نازك الملائكة، د. أحمد مستجير ، الشيخ جلال الدين الحنفي.

بحور جديدة https://sites.google.com/site/alarood/r3/Home/jadeedah

http://arood.com/vb/forumdisplay.php?f=83

بين الذاتي والموضوعي http://arood.com/vb/showpost.php?p=75745&postcount=10

بحر الهنيدي https://sites.google.com/site/alarood/al-hinaidi

د. محمد تقي جون علي ظلم الخليل : https://sites.google.com/site/alarood/r3/Home/yathlemoon_taqi

مهدي نصير ظلم الخليل : https://sites.google.com/site/alarood/r3/Home/mahdi-nusair

د. كمال أبو ديب ظلم الخليل : https://sites.google.com/site/alarood/dr-kamal-abu-deeeb

د. محمد الخاقاني ظلم الخليل : http://arood.com/vb/showthread.php?t=6275

محمود مرعي ظلم الخليل : https://sites.google.com/site/alarood/r3/Home/22-resalah-meree

د. محمد توفيق أبو علي ظلم الخليل : https://sites.google.com/site/alarood/r3/Home/thaghrah

سؤال: هل من اختلاف بين منهج الخليل كما يراه الرقمي وتفاصيل أحكام التفاعيل ؟

الأصل أن مقياس صحة الرقمي هو مطابقة ما ينبثق منه من أحكام تطبيقية لأحكام التفاعيل، وهو لا يتخطى حدود تفاعيل الخليل في أوزان الشعر، فإن نتجت عنه صور خارج إطار أحكام التفاعيل فهي تمثل موزونا لا شعرا. لكن عروض التفاعيل يتجاوزه في حالتين هما المكانفة والمعاقبة ص ١٣٥ المحورين ١١ – ١٠التوأم الوتدي وقد تم بحثه ص ٨٨ المحاور ٩-٨-٥

كتب الكثير عن دائرة المشتبه، وذلك حول نقطتين ينفرد بهما حشو بحور هذه الدائرة، :

١- التركيب ٢ ٢ ٢ على المحاور ١١-١٠-٩ حسب التفاعيل ثمة (معاقبة – جزا) بين سببي المحورين ١١، ١٠ في الخفيف أي جواز زحاف أحدهما. وثمة (مكانفة– جزك) في المنسرح بين ذات السببين على ذات المحورين جواز زحاف كليهما. ولكن حسب الفهم المنهجي للخليل فإن الحكم واحد، الواقع الشعري ينحاز إلى الرأي الثاني أي وحدة الحكم في أن ما بين السببين معاقبة في كلا البحرين. ولم يشذ عن ذلك حتى عصر الخليل إلا بيت شعر واحد للبيد[1] :

فلا تؤول إذا يؤول ولا تقرب منه إذا هو اقتربا

كل من عبد الله حسين جلاب و نزار الديراني و د. عبد الله الطيب مجذوب ظلموا الخليل باتهامه بنقل العربي عن أعريض شعوب أخرى، وهذا دليل على عدم وعيهم على منهج الخليل، فالمنهج لا ينقل :
https://sites.google.com/site/alarood/r3/Home/thaghrah

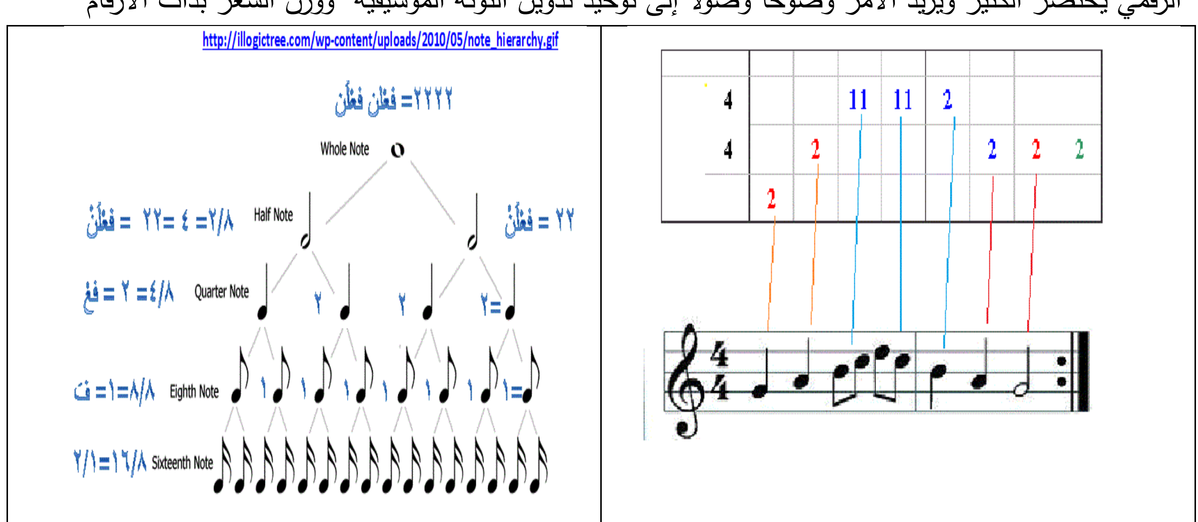
[1] http://www.alfaseeh.com/vb/showthread.php?t=74179&highlight=%C7%E1%E3%DF%C7%E4%DD%C9

٢- تذكر كتب العروض جواز زحاف السبب على المحور ٥ وتدعوه الكف في الخفيف، والخبن في المنسرح. مفهوم التوأم الوتدي[١] في الرقمي يستبعد هذا الزحاف في كليهما. الواقع الشعري يؤيد هذا الفهم، وذلك يحيل الشواهد الواردة حوله إلى الصناعة على مقاس تنظير التفاعيل. ومن الإضاءات على ذلك قول د. مصطفى حركات[٢]:"في الحقيقة حذف الحرف السابع (أي الكف) لا يدخل على التفعيلة "مستفع لن" إلا في أذهان العروضيين "

الأصل في الفكر التجريد، فإذا نزّل على الواقع كان لا بد من صيغ اصطلاحية تساعد على تجسيد المفاهيم المجردة وتجزيئها بما يساعد على التطبيق في الواقع ، هذه الصيغ أو المصطلحات تختلف بين المجالات المتعددة، سواء بين آداب الأمم كما بين الفنون والعلوم المختلفة، وهي وإن خدمت التطبيق في كل مجال على حدة، إلا أنها تقف حاجزا يحول دون المقارنة والربط بين تلك المجالات، فإذا أمكن النفاذ من التجزيء والتجسيد إلى الشمولية والتجريد في كل علم أمكن الربط والمقارنة بين تلك المجالات. الرياضيات هي لغة التجريد والشمول. وما يتم التعبير عنه بالمنطق الرياضي من قوانين تلك العلوم يسهّل كشف الأواصر بينها. فيما يلي استعراض سريع لبعض العلائق بين العروض ووزن الشعر ومجالات مختلفة لا يتسع المقام هنا إلى أكثر من التدليل عليها مع ذكر موقعها لمن شاء الاستزادة:

<u>الشعر والموسيقى</u> : كتاب (أوزان الألحان)[٣] للدكتور أحمد رجائي يكشف أوجه الشبه والتمثيل

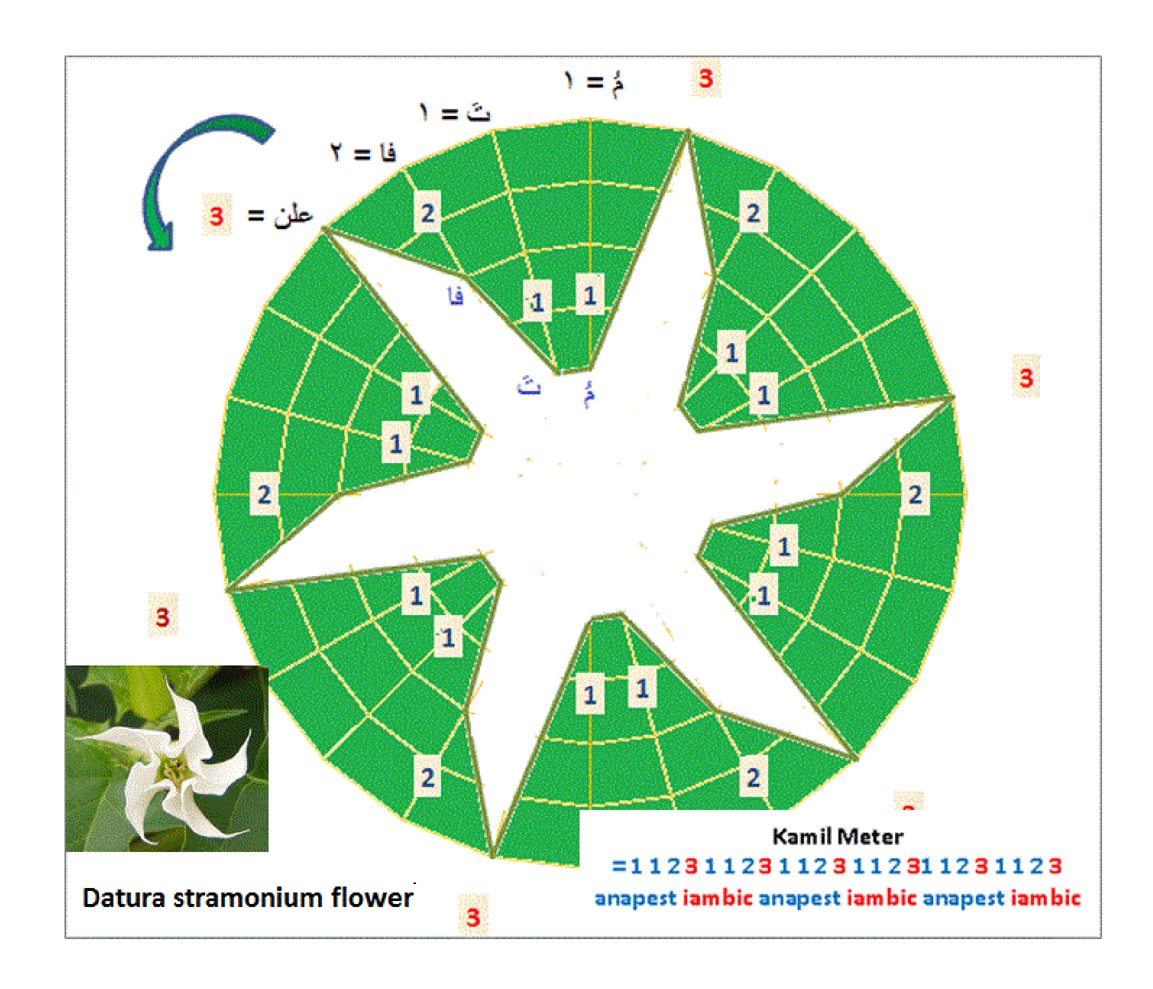
الرقمي يختصر الكثير ويزيد الأمر وضوحا وصولا إلى توحيد تدوين النوتة الموسيقية ووزن الشعر بذات الأرقام



[٢] في كتابه (اللسانيات الرياضية والعروض – ص ٥٤)

[3] https://sites.google.com/site/alarood/r3/Home/alhaan

عندما يتم التعبير بالأرقام عن مدركات السمع والبصر تتفتح آفاق للتأمل.
هذا تمثيل بياني مناسب لتفعيلة الكامل ويظهر وجه الشبه مع وردة في الطبيعة
متفاعلن= م١ – ت١ – فا٢ – علن٣ = ١ ١ ٢ ٣، وتمثيل ذلك على الإكسل كالتالي:

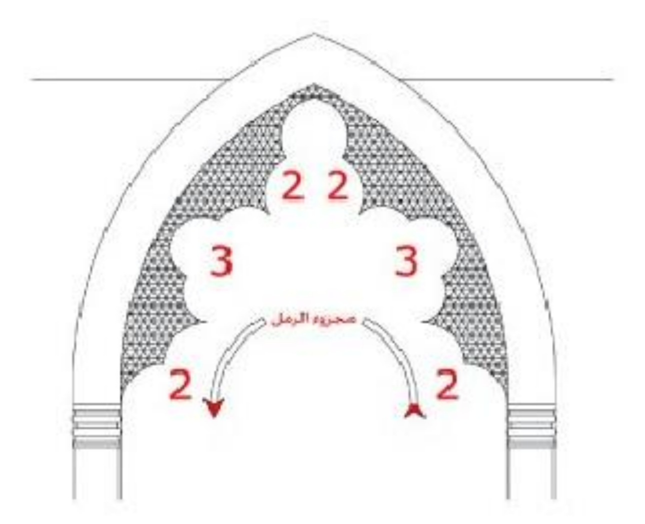


Datura stramonium flower

لهذا الشكل تداعياته. أيما وعاء وضع به العطر فهو زكي الرائحة لكنه ليس وردة. الشاعرية لا تكون شعرا إلا في وعاء الوزن والقافية. القول بقصيدة النثر كالقول بالوردة المبعثرة.

السمعي والبصري – العمارة والعروض[1] :

العمارة والعروض



2 3 2 2 3 2 وهو مجزوء الرمل , ولعله ربما يناسب أن يكون محمولا على أعمدة الرمل ... الجدير بالذكر أن هذا القوس ليس من وضعي بداية بل إن تصميم هذا القوس معروف سابقا ويستخدم بكثرة في بلاد المغرب , بل ونجد شبيهه تماما في كنيسة كلاي (cley) بنورفولك في انجلترا , وسواء أكانت هذه النسبة أو هذا الإيقاع إنساني أو عالمي , أو كان هذا التصميم مستوحى (مسروق) من أحد القصور الأندلسية مثلا فإن هذا التتابع يستحق برأيي متابعة أبناء العروض الرقمي , والحقيقة أن أغرب ما وجدته ولفت انتباهي بداية لهذا القوس هو كيفية تتابع السببين 2 2 في أعلى القوس , لأن حدسي كمعماري على الأقل يوافق مجيئه بهذه الطريقة مع أن قمة هذا التتابع يمكن أن تأتي هكذا مثلا ...

[1]https://sites.google.com/site/aroodwasseem/

مؤشر م/ع[1]

هذا الموضوع مظنة صحة، لكنه ممتع .

مكر مفر مقبل مدبر معا ---- كجلمود صخر حطه السيل من عل

مكرْ رنْ مفر * رن* مق* بلنْ مدْ برن* معن* .

.كجل* مو دصخ* رن* حط* طهس* سي* لمن* علي

٣* ٢* ٣* ٢* ٢* ٣* ٢* ٣* ٣* ----٣* ٢ ٣* ٢* ٢* ٣* ٢* ٣* ٣

النجمة في الرموز أعلاه تقوم مقام السكون ، ما لا سكون عليه عليه ينتهي بمد

نعتبر المقاطع المسكنة من فئة (م*) والمقاطع غير المسكنة المنتهية بحرف مد (علة) من فئة (ع) الرقم ١ إن وجد على الحياد فلا نعتبره

نقسم عدد المقاطع من فئة (م) على عدد المقاطع من فئة (ع) في البيت أعلاه

م/ع = ١٦ /٢ = ٨,٠

البيت : وجيدٍ كجيد الريم ليس بفاحش ---- إذا هي نصّته ولا بمعطّل

وجي دن* كجي در* ري ملي* س بفا حشن*

إذا ه ينص* صت* هو ولا ب معط* طلي

م/ع = ٧/ ٨ = ٠,٩

البيت الأول تعبير عن السرعة وإذ يستحضر الشاعر الموقف ينفعل به فيرتفع المؤشر. أما البيت الثاني فيأتي في سياق استرخاء وتأمل تهدأ معه نفس الشاعر فينخفض المؤشر.

بيت آخر: أَعْلَيْتُ صَوْتَ الحَقِّ لَمْ أَخْفلْ بِأَنْ ...سَيَلُومُني لِصَرَاحَتِـي نُدَمَائِـي

٢* ٢* ٣* ٢* ٢* ٣* ٢* ٢* ٣*...١ ٣ ٣ ١ ٣ ٣ ١ ٣ ٢

مؤشر الصدر =٩/صفر = ١٨ (اصطلاحا) ...مؤشر العجز = صفر

في الصدر صرامة وقوة في المعنى والتعبير أشبه ما تكون ببيان عسكري. :

العجز بما يحويه من حروف مد وخلو من السواكن كأنه تعبير عن عدم مبالاتها بقول القائلين

يشكل الرقمي جسرا بين فكر الخليل كما يستلهمه في العروض وبين معارف شتى، فكأنه زيت جديد في مصباحه. ما قدمته مجالات خارج الشعر قليل من كثير. ومن شاء المتابعة يجد عدة عناوين والطريق إلى تفاصيلها موضوع (لماذا الرقمي https://sites.google.com/site/alarood/r3/Home/lematha)

---

[1]https://sites.google.com/site/alarood/r3/Home/meemain

العروض المقارن[١] :

لكل لغة عروضها ومصطلحاتها وطرق تدوين أوزان أشعارها فيه، واعتماد الأرقام أداة للتعبير عن الأوزان مما يعمل على إظهار التشابه بين أوزان بعض اللغات كما بين العربية والرومانية القديمة فكلاهما مشتركتان في الكم ولو أن العربية تتميز بالهيئة. وإظهار التناظر بين أوزان لغات أخرى ، كما بين العربية والانجليزية فالانجليزية لغة نبرية.

المعروف أن كف فاعلاتن ٢ ٣ ٢ في الرمل أي تحولها إلى فاعلاتُ صالح أي دون الحسن وقد تنبو في ذوق البعض. نجد البيتين التاليين سائغان في السمع

ليس كل من اراد حاجةً ثم جدّ في طلابها قضاها

٢ ٣ ٣ ٣ ٣ ٣ .....فاعلاتُ فاعلاتُ فاعلاتن

ردني إلى بلادي .... مع نسائم الغوادي

٢ ٣ ٣ ٣ ٢ .....فاعلاتُ فاعلاتن

البيت من (التركي السباعي trochaic heptameter) في الأعاريض الغربية نبريها وكميها مكون من سبع وحدات كل وحدة يرمزون لها ب DUM da ومقطع (DUM – دمْ) هو المنبورة في الشعر النبري والطويل في الشعر الكمي فلو أعطيناه الرمز ٢ وأعطينا مقطع (da– دَ) الرمز ١ ثم كتبنا – خلافا لاصطلاحهم – الوزن من اليمين لليسار للمقارنه . مع كتابة الرمز الإنجليزي معكوسا ليناسب العربي متذكرين أصله من اليسار

الشطر	المصطلح الإنجليزي	١ ٢	١ ٢	١ ٢	١ ٢	١ ٢	١ ٢
		DUM da	DUM da	DUM da	DUM da	DUM da	DUM da
ليس كل من أراد حاجةُ	trochaic heptameter	ليْ سَ	كلْ لُ	من أَ	را دَ	حا جَ	تنْ/
ردني إلى بلادي	trochaic tetrameter	ردْ دَ	ني إِ	لا بِ	لادِ/ي		

نلاحظ التشابه بينهما باستثناء المقطع الأخير لأن شطر الشعر في العربية وخاصة العجز لا ينتهي بمتحرك. فتم في المقطع الأخير من الشطر الأول حذف المتحرك، وتم في الشطر الأخير من الثاني إضافة ممدود/ ساكن.

[1] https://sites.google.com/site/alarood/r3/Home/comparative-metrics

التداعي والاستدعاء

هذا موضوع حساس جميل من مواضيع الشعر والعروض بل والأدب والفكر، ومفردتاه التداعي والاستدعاء، وقبل الدلوف إلى ساحة الشعر والأدب يقتضي الأمر شرح المفردتين وظلالهما. وسيجد القارئ – كما في سائر مواضيع الرقمي – أن الجديد فيه هو طريقة تناول المعلومات المعروفة وتأطيرها بشكل يظهرها في سياق ينتظم ما قد يبدو مختلفا من أصنافها، وهذا من شأنه أن يفتح الباب لتوحيد النظر والحكم وربما التقعيد بينها.

إذا هطل المطر فإن من تداعيات هطولِه مسيلُه وبالتالي تكون سيل. فمن أراد أن ينتهي بالسيل إلى بئر أو مزرعه فإن ذلك يستدعي أن يقوم بالحفر لتقرير مسيل السيل. وهنا نرى أن الأصل هو التداعي ثم يأتي الاستدعاء على شكل فعل يقصد منه صوغ التداعيات سواء بشكل سلس باتجاه الجاذبية أو بشكل يتطلب جهدا عكس تلك السنن، كالضخ مثلا من أسفل إلى أعلى للوصول بالماء إلى غاية مقصودة.

إذا قصدت الحج فإن القصد يستدعي تجهيزات عدة، ومنها على سبيل المثال تحضير المصاريف وشراء ملابس الإحرام وفحص السيارة ثم قيادة السيارة إلى مكة المكرمة، وما إلى ذلك. أثناء قيادتك للسيارة لو انفجرت عجلة فإن لها تداعياتها من جنوح السيارة وتنبهك إلى ضرورة ضبط مسارها وتوقيفها، فتنبهك يعتبر من التداعيات ومحاولتك ضبط مسيرها وتوقيفها استدعاء لأعمال تقوم بها كرد فعل على التداعيات.

يبدأ السيل بالتداعي، ويبدأ الحج بالاستدعاء.
وكلا المثالين قائم من صنف يجتمع فيهما التداعي والاستدعاء. وثمة صنف لا بد لأحدهما فيه من نفي الآخر. وهذا الموضوع وإن يكن خاصا بالعروض والشعر فإن له تداعياته في شتى المجالات العلمية والأدبية والفكرية وسواها. وهذه الأهمية هي الجديرة بما يولده الانغماس في تفكير الخليل من تداعيات. وهذا مفعم بمتعة البحث وما يثيره تفكير.

نبدأ بالصنف الأول حيث يمكن اجتماعهما – من حيث المبدأ – مع تفاوت بين أثريهما حسب كل حالة.
حسبك مثالا على هذا قوله تعالى :" ومن يتق الله يجعل له مخرجا ويرزقه من حيث لا يحتسب " فالتقوى استدعاء ويأتي المخرج والرزق من لدن الله سبحانه تداعيين لذلك الاستدعاء.

فالأمر المقصود الحاصل ببذل جهد استدعاء وما يترتب على أمر ما تلقائيا كنتيجة تحكمها السنن والثوابت تداعٍ
قد يقول قائل إن هذا من باب الفعل ورد الفعل أو من باب التحدي والاستجابة، ومن أمعن النظر وجد هذين ينضويان في إطاره وهو يشملهما ويزيد عنهما.

والآن ننتقل إلى الشعر والعروض.

لا شك أن الشعر مزيج من الاستدعاء والتداعي معا، ولكن الأصل فيه الاستدعاء من حيث قصد الشاعر قول الشعر في موضوع محدد. ولكن في إطار هذا التوجه العام فإن آلية النظم تخضع لكل من التداعي والاستدعاء، والمفترض في ذلك الإطار أن يزيد التداعي بالنسبة للموهبين على سواهم.

ومن المواقف الطريفة في غلبة أحدهما على الآخر ما يروى من أن أحدهم وقف يرثي خليفة فاستهل بالصدر:

مات الخليفة أيها الثقلان ، وهذا استدعاء موفق لصيغة تناسب نبأ النعي، فانتبه الناس، فأكمل بالعجز " فكأنني أفطرت في رمضان" فضحك الناس. ولا يخفى أن تداعٍ لا استدعاء أو سوء تعبير لم يدفع لبس الإخلال في التوازن بين التداعي والاستدعاء. وقد تم ذلك تحت تأثير إغراء التصريع وزنا وقافية مميزة، فكان هذا التفاوت بين مقتضيات الاستدعاء وواقع التداعي مثارا للمفارقة.

والتخلص في الشعر – واشتهر به المتنبي – يسود فيه قصد الاستدعاء كقوله متخلصا من الغزل إلى المدح :

مَرّتْ بنا بَينَ تِرْبَيْها فقُلْتُ لَها   من أينَ جانَسَ هذا الشّادِنُ العَرَبَا

فاستَضْحَكَتْ ثمّ قالتْ كالمُغيثِ يُرَى   ليثَ الشَّرَى وهوَ من عِجْلٍ إذا انتسبَا

فحبكة البيتين استدعاء خالص.

من تشربت نفسه خصائص العربية يجد انسيابا للكلام فيها عامة وفي شعرها خاصة. فلنتناول الشعر باستعراض عملي، وككل عينه تتم دراستها بعيدا عن محيطها لا تؤخذ كافة العوامل بعين الاعتبار، ولكن لا بد من ذلك للشرح .

نية الشعر بوجه عام كنية الحج يغلب عليها استدعاء إتقان علوم اللغة المختلفة، ولكن آلية تفاصيل النظم موزعة بين التداعي والاستدعاء، وإذا كان التداعي يغلب في أول البيت فإن الاستدعاء يغلب في نهايته من حيث قصد قافية معينة وروي معين وما يستلزمه ذلك من مراعاة للنحو تقدم صياغة معينة على سواها. والعلاقة بين التداعي والاستدعاء متشابكة متموجة أثناء النظم. لنفترض ان شاعرا بدأ بيتا من الشعر بكلمة :

أ – (يومًا = ٢ ٢)

ب– إن الحس اللغوي ينبئ بأن من تداعيات المقطعين ٢٢ مجيء متحرك بعدهما ١ وهذا بعد ٢٢ يغلب جدا أن يكون بداية ٢١ = ٣ = وتد، وهذا تداع يعطينا ٤ ٣

جـ – وبعد الرقم ٣ يأتي الرقم ١ أو ٢ لنبدأ الآن بشطر بيت من الشعر اخترنا الرقم ١ يَوْمًا أكون = ٤ ٣ ١ كان يمكن أن يأخذ النظمُ المسارَ ٤ ٣ ٢ ، يومُ أتينا = ٤ ٣ ٢

د– سنتابع هنا مع المسار ٤ ٣ ١ حيث بعد هذا يأتي الرقم ٣ كتداع أيضا ننتهي منه إلى ٤ ٣ ١ ٣

هـ – وإذن يكون لدينا مساران بعد هذا في الوجدان، الرقم ٣ يمكن ان يتبعه في الحس الرقم ٢ أو الرقم ٣ وهنا اشتراك بين التداعي والاستدعاء. ويصبح لدينا مساران الأول ٤ ٣ ١ ٣ ٢ والثاني ٤ ٣ ١ ٣ ٣ حيث

٤ ٣ ١ = يوما أكونُ ، وما تقدم تراه مبينا بالأسهم على الجدول التالي:

أ	ب	جـ	د	هـ	و	
٤	٣	١	٣	٢	..	المجتث
		البسيط	البسيط	البسيط	٢	البسيط
		الكامل	الكامل		٣	لاحق البسيط
				٣ كامل	٢	الكامل
		٢	٢ منسرح	٢ منسرح	٣	المنسرح
		منسرح	رجز	٣ رجز	٢	الرجز – السريع – الكامل
		رجز	٣ بسيط	٢ بسيط٢	..	المجتث
		بسيط			٢	البسيط

الجدول المتقدم يمثل مسارات المقاطع التي يمر بها تيار النظم ، ما كان منها في خانتين متجاورتين متساويتي الارتفاع (ميزتهما باللون الأصفر) فإن المسار بينهما يغلب عليه التداعي لغلبة احتمال أن يتبع الثاني الأول، وما تجاورا مع اختلاف في الارتفاع سواء اتحد لوناهما أو اختلفا فإن التداعي والاستدعاء يشتركان في تقرير الانتقال من أولهما إلى ثانيهما بقدْر أو آخر.

وصلنا إلى المسارين الأول ٤ ٣ ١ ٣ ٢ والثاني ٤ ٣ ١ ٣ ٣ وآخر نص لدينا (يوما أكونُ = ٤ ٣ ١)
يبدأ الشطر بابنص : يوما أكون مع الملاح، فكيف ستكون حركة الملاح ؟ هل ثمة شدة على لام ملاح أم لا ؟

[يومًا أكون مع المَلْ]ـلا حِ = [٤ ٣ ١ ٣ ٢] ٢ ١ وهذا يقود إلى البسيط في المسار الأول
ونكمل الشطر بالقول : يوما أكون مع الملّاح ممتطيا = ٤ ٣ ١ ٣ ٤ ٣ ١ ٣

[يومًا أكون مع المِلا] حِ = [٤ ٣ ١ ٣ ٣] ١ وهذا يقود إلى الكامل في المسار الثاني
ونكمل الشطر بالقل : يومًا أكون مع المِلاحِ مسافرًا = ٤ ٣ ١ ٣ ٣ ١ ٣ ٣

ونكمل البيتين ليكون:

بيت البسيط : يوما أكون مع الملّاح ممتطيا ذات الدّسار وحُلْمَ الوصل مقتفيا
بيت البسيط : يوما أكون مع الملّاح ممتطيا ذات الدّسار على قاموس تيار
بيت الكامل : يومًا أكون مع المِلاحِ مسافرًا من بعد كتماني أصيرُ مُجاهرا

البيت الأصيل هو البيت الثاني وهو للشاعر الورغي من قصيدة مطلعها :

الهدف من هذا الموضوع هو بعث الحياة في القواعد الجامدة وجعل القارئ يربط ما بين الأرقام والأنغام والوزن والإيقاع أيًّا يكن تعريفه من جهة والإحساس من جهة أخرى.

وككل مواضيع الرقمي فإن كل باب يفتح أبوابا ويحضرني الان من هذه البواب،
١.- ما نلاحظه في بحري الخفيف والمنسرح عندما يخلو السببان الواقعان على الحورين ١١، ١٠ من دائرة (د–المشتبه) من الزحاف لتتصل بذلك الأسباب الصوتية ١١، ١٠، ٩ في سياق يمثل جرعة خببية تترافق مع تداعيين أحدهما غلبة تخفف البحرين منها باستحباب زحاف السبب الواقع على محور ١٠ في خبن مستفع لن في البسيط ، وطي مفعولاتُ في المنسرح <u>وزحاف محور ١٠ يغطي النسبة الأعلى من أبيات البحرين</u>. فإذا ما وردا دون زحاف كان التداعي الآخر انتهاء كلمة مع نهاية السبب الأول ٢ من ٢ ٢ ٢ وهو الواقع على المحور ١١ ومن شأن ذلك أن يمكن المنشد من (وقفة **) بعده تخفف من الأثر الخببي للتركيب ٢ ٢ ٢

للبحتري على الخفيف:

صنت نفسي** عما يدنس نفسي وترفعت عن جدا كل جبسِ

وتماسكتُ حين زعزعني الدّهْ   رُ التماسا**.منهُ لتعسي ونكسي

للبحتري على المنسرح من قصيدته التي مطلعها :

كَم مِن حَنينٍ** إِلَيكَ مَجلوبِ ....وَدَمعِ عَينٍ** عَلَيكَ مَسكوبِ

البيتان

وَلا لمِثْلي** في القَوْلِ مِنكَ رِضاً، ......وَالقَوْلُ في المَجدِ غيرُ محْسُوبِ

إمّا نَوَالٌ** يُدْنيكَ مِنْ مِدَحي،   .....أوِ اعْتِذارٌ** يَكْفيكَ تَأنيبي

والقصيدة من ٢٠ بيتا (٤٠ شطرا) يعبر عن وضع الزحاف وانتهاء حدود الكلمات فيها الجدول:

	غير المزاحفة ٢ ٢ ٢	المزاحفة ٢ ١ ٢
أ – مجموع عدد الأشطر	٦	٣٤
ب – التي تنتهي ب ٤ ٣ ٢	٦	٠٥(منها شطرا المطلع)
النسبة المئوية ب / أ	١٠٠%	١٥%

وتمثيل ذلك في بحري الخفيف والمنسرح

المحاور	٢	١	١٢	١١	١٠	٩	٨	٥	٤	٣	٢
المقاطع	٢	٢	٣	٢	٢	٢	١	٢	٢	٣	٢
الخفيف		فا	علا	تن	مس	تف	ع	لن	فا	علا	تن
المنسرح	مس	تف	علن	مف	عو	لا	تُ	مس	تف	علن	

٢.– التداعي والاستدعاء في القافية،

لعل القافية من أكثر أجزاء بيت الشعر استدعاء وخاصة إذا طالت القصيدة، ولكن بحورا عديدة أكسبها نظم الشعراء عليها قوالب معينة يجدها الشاعر جاهزة أمامه فيحل التداعي مكان الاستدعاء، ومن ذلك في بحر البسيط مثلا عبارات بعينها (الحل والحرم) ، (البدو والحضر) ، (السمع والبصر) ، (الشمس والقمرُ)

ومن ذلك :

<u>الشمس والقمر</u>

خليل مطران: لو أن دعوة صافي الود مخلدةٌ   لقلت دُما دوام الشمس والقمرِ

ابن المقرب العيوني: ولا خلت منك دنيا أنت زهرتها   حتى يُقارنَ بين الشمسِ والقمرِ

الأحنف العكبري: وفي السماء نجومٌ غير ذي عدد   وليس يُكسف إلا الشمس والقمرُ

سليمان الصولة: جماله باليد البيضاء أرّخه   يقول ذا السعد بين الشمس والقمرِ

<u>الحل والحرم</u>

الفرزدق:	هذا الذي تعرف البطحاء وطأته	والبيت يعرفه والحلّ والحرمُ
الكيذاوي:	واسلم ودم منْعمًا بالحمد منفردا	يا خير من قد حواه الحلّ والحرمُ
ابن معصوم المدني:	لا ترضَ إيجاز مدحيَ فيه أصغ إلى	مدحي الذي شاع بين الحلّ والحرم
محمد فوزي أفندي:	أم صاحتِ السّحْب من تلقاء مقدسنا	حتى بدت بركات الحِلّ والحــرم؟

<u>السهل والجبلُ</u>

ابن سناء الملك:	يدنو فيوسع لي سمّ الخياط كما	يضيق بي حين ينأى السهل والجبلُ
ابن سودون:	ما ضرّ أن ترحموا من قل ناصره	وضاق منكم عليه السهل والجبل
ابن نباتة المصري	نلنا المنى السهل يا من حلمه جبلٌ	يا فائض الفضل بين السهل والجبلِ
عبدالرحمن الموصلي:	استودع الله قلبا صلر مرتحلاً	بالخُرّد الغيدِ ماذا السهل والجبلُ

تأمل في ثلاث صفات يتميز بها هذا التركيب:

أ – جميع عباراته = ٢* ٢* ٣* ١ ٣ كما في (السهل والجبلُ أسْ سهْ لولْ جَ بلو) أي أن أول ثلاثة مقاطع تنتهي بالسكون

ب – كل العبارات في نهاية عجز البسيط

جـ – وهذا الغريب جدا أنها تكاد تكون جميعا في البيت الأخير من القصيدة. بيت الفرزدق ليس كذلك.

٣– اختيار كلمة القافية، القافية معيار لجودة الشعر، وخيرها ما توافق فيه التداعي والاستدعاء. ومن نتائج غلبة التداعي أن تبدو القافية مجرد حشو لا لزوم له ومن ذلك كلمة أصفر في قافية البيت الثاني:

سئمت الثغر إذْ يفترْ (م) رُ عن قطعٍ من الجوهرْ

سئمتُ الشَّعْرَ هفهافا سئمت العسجد الأصفر

والبيت الثاني فيه جنوح لسيطرة التداعي على حساب التوازن مع الاستدعاء على مستويين

الأول مستوى الشطرين : يبدو العجز تكرارا للصدر

والثاني مستوى كلمتي العسجد والأصفر

فإن كلمة الأصفر تأتي في سياق التداعي اللفظي لإكمال الوزن والقافية، ولو تحسب الشاعر إلى ما يمكن أن يوجه من نقد لهذه الكلمة لكان عدل عن التداعي إلى الاستدعاء. ولفكر في نظم آخر.

انظر عندما يتوازن التداعي والاستدعاء كيف تأتي كلمة أصفر مستقرة كما في قول الشاعر عبد الرحيم محمود:

هاتي لظاك به فتصهرني......نار يداعب غصنها العبهرْ

يا حلوتي أهديك فاتنتي........فُلاًّ يداعب وردك الأصفر

وبعكس العجز فإن الصدر فيه كلمتا (حلوتي ، فاتنتي) وهنا يرجح التداعي على الاستدعاء فيقع في الصدر منه ما وقع للشاعر الأول في العجز. ولو أقسط بينهما فلربما قال في الصدر: يا حلوتي أهديك منتشياً

وعندما يسيطر الاستدعاء على التداعي بمعنى البحث عن المطلوب في الوزن بغض النظر عن مجانسته لمعهود اللغة فإن الشاعر يقع فيما يدعى بالضرورة الشعرية ومنها الحسن ومنها سواه.

كتاب (الفن ومذاهبه في الشعر العربي) للدكتور شوقي ضيف كله حول تصنيف مذاهب الشعر العربي إلى ثلاثة مذاهب

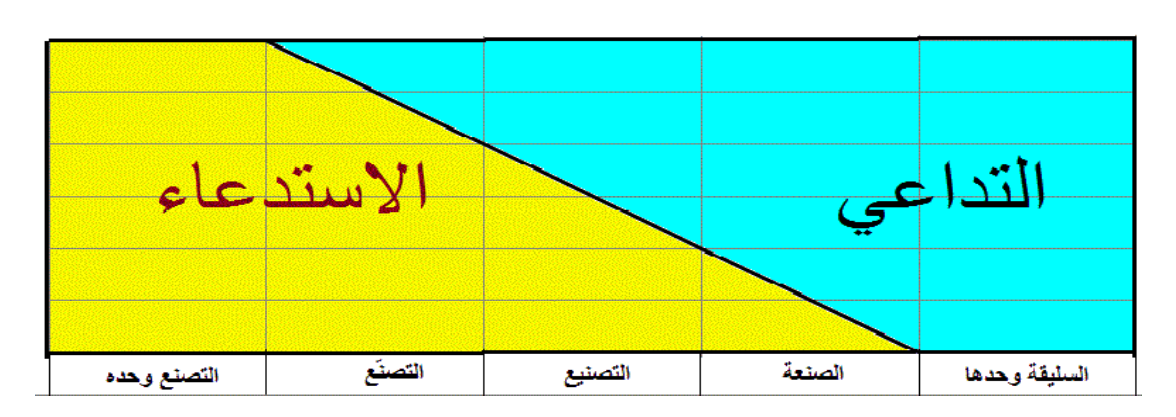
١- الصنعة ومثالها امرؤ القيس

٢- والتصنيع ومثاله أبو تمام

٣- والتصنع ومثاله لزوميات أبي العلاء المعري

ويمكننا تصور الشعر يأتي على السليقة بداهة لدى هذا الشاعر الجاهلي أو ذاك عندما ينفعل لحدث ما وأكثر ما كان ذلك في الارتجاز في النزال ويكون في الغادة بضعة أبيات، كما يمكننا أن نعتبر أراجير العلوم تصنيعا محضا ويكاد يكون كله استدعاء.

ولو وضعنا هذا التصنيف في سياق التداعي والاستدعاء نجد أن التداعي يرجح في الحالة الأولى بينما يرجح الاستدعاء في الحالة الثانية ويمكن تجسيد الأمر بيانيا على النحو التالي :



كان ذلك في الصنف القابل لتداخل التداعي والاستدعاء، ونأتي للصنف الثاني حيث ينفي أحدهما الآخر، ويحضرني عليه مثالان:

١- العلاقة بين اللغة والشعر، فيما يراه الدكتور فرحات زيادة[1] من جامعة وشنطن من أن اللغة العربية "تكونت لتلائم الغرض الذي وضعت لأجله وهو الشعر بمشاكله العروضية لا سيما الوزن. وكذلك لخدمة السجع"

ويضرب مثالا لذلك جموع التكسير التي يرى أن الشعر جاء بها لغرض مناسبة الوزن. وهذا يعني أن وجودها استدعاء شعري. وكان ردي أن الشعر نتاج اللغة وأنه جاء ممثلا لخصائصها فما يسرته له من سبل تناسب نحوها وصرفها سار بها

[1] https://sites.google.com/site/alarood/r3/Home/arud-lughah

وهذا يمثل تداعي الشعر من اللغة وليس العكس الذي يراه من استدعاء الشعر للغة وتكوينها. مع ظهور هامش محدود جدا لتداخل الأمرين التداعي والاستدعاء في الاختيار بين صيغتين من جموع التكسير حسب متطلبات مفاعيلن و مفاعلن في مثل مفاتيح ومفاتح ، مصابيح ومصابح.

وثانيهما ما نجده لدى من يستعملون مرجعية النبر للتقعيد العروضي أو حتى الوصف العروضي، إنهم يستدعون خصائص يفرضونها على العربية لتناسب النبر، وميزان شعرها غير نبري. في حين أن استعمال الأسباب والأوتاد والتقعيد يأتي كتداعٍ لخصائص اللغة.

وفي حوار مع أحدهم الذي يرى إمكان اختراع مقياس جديد خارج أدوات العروض المعروفة من أسباب وأوتاد لاكتشاف إيقاع متميز لنص متميز، كان رأيي أن النص ما دام عربيا فلا بد أن يستعمل مقاييس العربية من أسباب وأوتاد ليصح في المنطق إثبات تميز إيقاعه. فلو افترضنا – جدلا – أن مُحاوري استطاع معرفة إيقاعه بغير مقاييس الإيقاع العربي، فلا بد له عندها من أن يعيد استدعاء قياس النتاج العربي كله بأدواته الجديدة ليثبت تميز نصه. إذ لا تصح المقارنة بين مقيسين إلا بنفس أداة القياس. ولا أرى مقياسا ممكنا خارج وحدات الأسباب والأوتاد إلا ما يستعمل في اللسانيات الحديثة والنبر من استعمال الرقمين ١ و٢ سواء كدالّين على ما يدعونهما المقطعين القصير والطويل أو غير المنبور والمنبور، وكما تقدم فهما دلالتهما الكمية يمكن أن يعبرا عن وصف واقع وزن أي بحر أو حتى كلام عربي، ولكن تجاهل الوتد ينزع منهما صلاحية التقعيد للشعر العربي الفصيح.

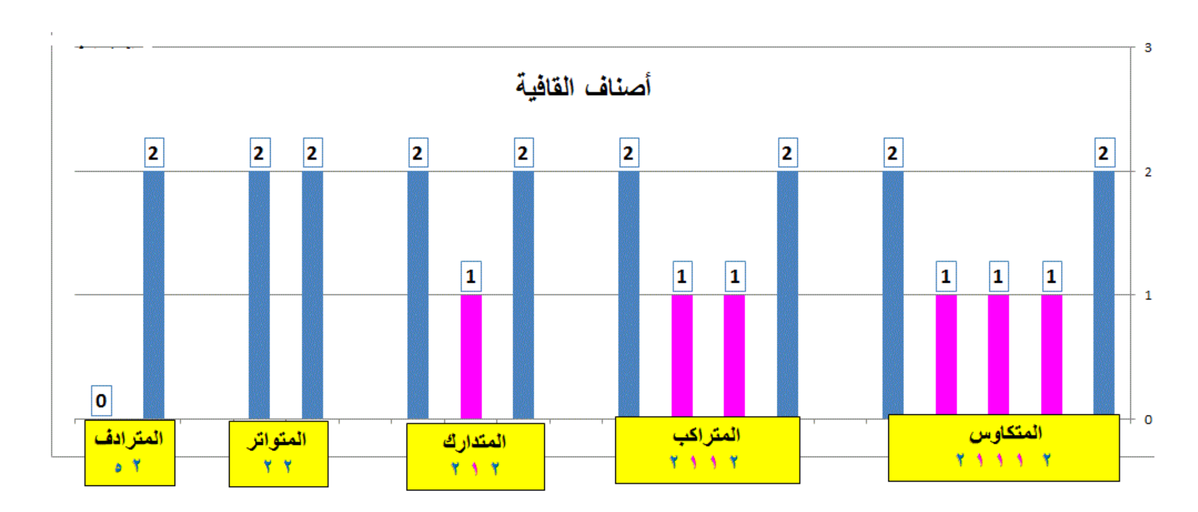
٥– الفارق بين الذاتي والموضوعي في ظل التداعي والاستدعاء

من خلال حواراتي المتعددة مع من يخرجون على عروض الخليل فيما يصفونه بـ [البحور الجديدة]، وجدت أنهم إنما يستدعون (يخترعون) مرجعية ذاتية يفرضونها قسرا على الموضوعي من أمر العروض ليستوعب نتاجهم في إطار الذائقة العربية. فكأنهم يستدعون (يخترعون أو يصممون) ذائقة جديدة.

إن جل ما تقدم معروف وتم التطرق إليه تحت عناوين شتى ولكن جمعه في إطار التداعي والاستدعاء ينسجم مع شمولية منهج الخليل كما يعرضه الرقمي، ويساعد بالتالي على اتخاذ موقف واحد منه لمن يقتنع بموضوع التداعي والاستدعاء.

تعريفها :آخر ساكنين في البيت والمتحرك الذي يسبق أيّا منهما
ورقميا القافية آخر رقم..٢....٢ وما قد يتوسطهما من الرقم ١ (إضافة إلى ٢ه٥ = صديقْ)

لـيس للرقمـي فـي القافيـة دوره الـذي فـي العـروض، لأن الشـامل فيهـا هـو ذات التطبيقـي. وفائـدة تقـديمها بالأرقـام تكـاد تنحصر في تيسير الترميز والمساعدة في التذكر وتخفيف عبء المصطلحات الناشئ من مطابقة الرمز للواقع.



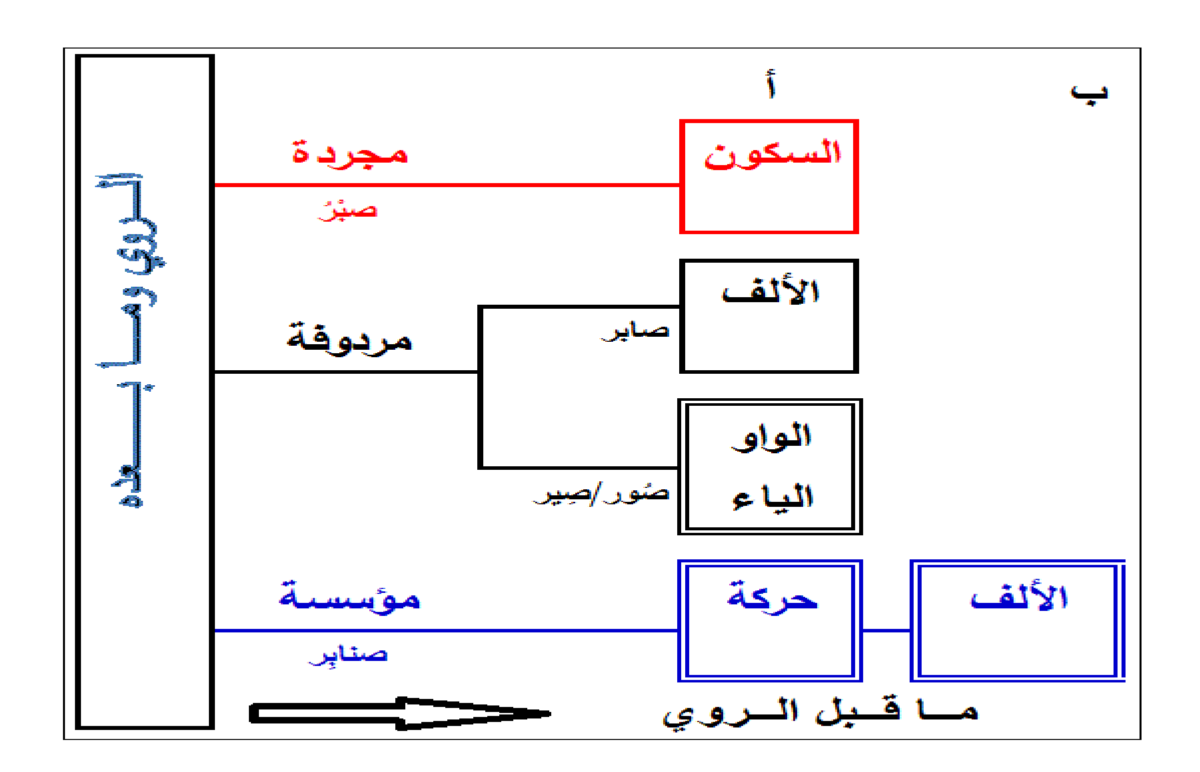
صنف	البيت	القافية
١	يقظة طاحتْ بأحلامِ الكرى وتولّى الليلُ والليلُ صد/ديقْ وإذا النور نذيرٌ طالعٌ وإذا الفجر مطلٌ كالحـ/ريق	دي قْ –– ري قْ = ٢ ه
٢	لكل شيءٍ إذا ما تمّ نقصانُ ...فلا يغرّ بطيب العيش إنـ/سانُ هي الأمور كما شاهدتها دولٌ من سرّه زمنٌ ساءته أز/مان	سا نو –– ما نو = ٢ ٢
٣	إن كنْتُ غنيتُ فإني الذي ....وقفت ألحاني على/ سرْحَتِكْ حبسْتُ هذا الصوتَ لم ينطلقْ إلا على حزنك أو/ فرحتِكْ	سرْ ح تِكْ – فر ح تكْ = ٢ ١ ٢
٤	عكاز قلبي أيها القلم الزم فؤادي إذ/ه هرِمُ لا تسرع الخطوات تجهده ارفق بمن قعدت بـ/ه الهممُ	هـو هــ رِ مـو—هـلْ هِــ مَ مو ٢ ١ ١ ٢
٥	وهذا نوع قلما يرد عليه شعر وشاهده في كتب العروض: قد جبرَ الدينَ الإ/لهُ فجَبَرْ	لا هُ فَـ جَ برْ ٢ ١ ١ ١ ٢

وفيما يلي تلخيص لأصناف القافية ومصطلحيها الرقمي والتفعيلي. مصطلح القافية في الرقمي هو عدد الخانات الرقمية التي تشكل القاعدة مع عدم اعتبار السكون رقما لغاية هذا التصنيف.:

الصنف	مصطلحه الرقمي	مصطلحه التفعيلي
الأول	٢ ٥	المترادف
الثاني	٢ ٢	المتواتر
الثالث	٢ ١ ٢	المتدارك
الرابع	٢ ١ ١ ٢	المتراكب
الخامس	٢ ١ ١ ١ ٢	المتكاوس

ثوابت القافية :

صنف القافية أعلاه أحد ثوابت القافية، وثمة ثوابت أخرى للقافية أهمها الروي والثوابت الأخرى تشكل مع الروي قوام كل قافية، ولأجل رسوخ المعلومة في الذهن سنقسم مكونات القافية إلى ثلاث خانات كما هو مبين أدناه ويساعد تذكرها في استحضار أحكام القافية



يلتزم مايلي بعد صنف القافية:

الروي وما بعده إلى أقصى اليسار تلتزم في هذه المجموعة كل الحروف والحركات

ما قبل الروي مباشرة إذا كان سكونا أو أو ألفا أو (واوا/ ياء –يجوز اجتماعهما)

إذا احتوت الخانة ب ألفا فتلتزم كما تلتزم معها حركة الحرف الذي في خانة أ بينها وبين الروي

وبالتالي يجوز في الخانة (أ) مجيء الواو والياء والساكن (يوجز – يعْجزُ)
تعدد القافية

تعـدد القافيــة مظهــر تعبيــر عــن ارتباطهــا الوثيــق بأحكــام العروض.تتعــدد القــوافي فــي القصــيدة الواحــدة إذا انتهــى العجـز بالمتناوبــة ٣ ٢ ٢ ٣ . نظـرا لوقـوع السـببين بـين وتـدين فـي هـذه المتناوبـة فـإن لأحكـام الزحـاف السـيادة علـى القافية إذ الأصل هنا أنه يجوز أن تأتي هذه المتناوبة على الأشكال التالية

أ –	في البحور التي يبدأ شطرها ب ٢ ٢ ٣ تأتي على أي من الأشكال التالية في ذات القصيدة				
		٣ ٢ ٢ ٣		وتكون القافية ٢ ١ ٢	
		٣ ٢ ١ ٣		وتكون القافية ٢ ١ ٢	
		٣ ١ ٢ ٣		وتكون القافية ٢ ١ ١ ٢	
		٣ ١ ١ ٣		وتكون القافية ٢ ١ ١ ١ ٢	
ب–	حيث يبدأ الشطر ب ٢ ٣ (الرمل) فإن هذه المتناوبة تأتي على أي من الأشكال التالية				
		٣ ٢ ٢ ٣		وتكون القافية ٢ ١ ٢	
		٣ ٢ ١ ٣		وتكون القافية ٢ ١ ٢	
		٣ ١ ٢ ٣		وتكون القافية ٢ ١ ١ ٢	
	وفيما يلي مثال على المتناوبة الأخيرة وزحافها تتلوها القافية				
	مثال	كَالبارِقِ المُلِحِّ لَم	يُوَلِّ إلّا عَقَّبا	لئلْ لا عقْ قبا ٣٢٢٣	٢ ١ ٢
		كَلَمحَةٍ مِن خاطِرٍ	ما جاءَ حَتّى ذَهَبا	عَحتْ تا ذَ هبا ٣١٢٣	٢ ١ ١ ٢
		يا رُبَّ لَيلٍ لَم تَذُق	فيهِ الرُقادَ طَرَبا	رُقا دُ طَ ربا ٣١١٣	٢ ١ ١ ١ ٢

نظـرة واحـدة إلـى المثـال أعـلاه سـترى أن تعـدد القافيــة لا يكــون إلا خــارج الأصــناف الثلاثــة المــذكورة أعــلاه، فلكــي تتعـدد القافيــة يجـب أن يكـون الــروي مسـبوقا بمتحــرك فــي (الخانــة أ) وأن تخلــو (الخانــة ب) مــن الألــف، أي فــي القافية المجردة غير المسبوقِ رويُّها بساكن.

الخاتمة

أتمنى أن تصل رسالة العروض الرقمي إلى كل من :

١- رجال التعليم العرب فيقرروا تدريسه. وإن حصة واحدة أسبوعيا لفصل واحد في المرحلة المتوسطة كفيلة بأن توصل مبادئه بطريقة تخلو من الحفظ وترسخ في الذهن وتحفز التفكير، وتضع الأساس للمهتمين من الطلاب لمتابعة دراسته بجهد شخصي.

٢- لطائفة من الشعراء العرب أراهم في تزايد يضيعون وقتهم في استبدال الذي هو أدنى بالذي هو خير بالسعي وراء إنتاج ما يدعونه [بحورا جديدة]، بل وأحيانا [دوائر جديدة] . إن إدراكهم أن الذائقة العربية السليمة تعبر عن برنامج رياضي جد حساس من شأن العبث به إفساده. إن هذا الإدراك سواء فهموا تفاصيله أم لا سيجعل بعضهم يدرك الفرق بين التطوير والإفساد.

٣- العروضيين العرب ليدركوا منهج الخليل ويفهموه وسيجدون حينها أن ما يعرفونه من قواعد مختلفة لكل بحر إنما هو تجليات لتصور متماسك منضبط مطرد، وسيجدون أنفسهم منطلقين من العروض إلى (علم العروض)

٤- لطائفة من أهل الفكر ليطلوا من خلاله على عبقرية الخليل وشموليتها، فإنه وإن كان مجالها اللغة فإنها جديرة بأن تنير مجالات غير اللغة بالتعلم من منهجية الخليل.

أعتقد أن ما وصلت إليه في الرقمي يمهد لما هو أعمق وأشمل ويحضرني في هذا المقام مشروع البصمة الأدبية الرقمية حيث يمكن الاستعانة بآليات الرقمي في تكون بصمة لصاحب النص بدلالة أكبر عدد من المؤشرات النحوية والأسلوبية والصرفية والصياغية وسواها بعد إعطائها قيما رقمية ومن ثم تكوين بصمة ذات خطوط مشتقة من الأرقام.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

الفهرس